B. Sadık Albayrak

KOPUŞ SAHNELERİ

Metalaşan Sanat ve Sinema Üzerine Eleştiriler

DAKİSOT eleştiri

YAZARIN DİĞER KİTAPLARI

Gül Olan Toprak (1987)
Toplumsal Dönüşüm Yayınları

İnsan Arayışı (1992)
İnsancıl Yayınları

Düşkıranlar (2000)
Ceylan Yayınları

TASARIM: FİLİZ ÖRGEN

B. Sadık Albayrak

KOPUŞ SAHNELERİ

Metalaşan Sanat ve Sinema Üzerine Eleştiriler

eleştiri

DONKİŞOT YAYINLARI
Eleştiri-01

DİZİ EDİTÖRÜ
Ali Şimşek

REDAKSİYON
Filiz Göver

GRAFİK UYGULAMA
Handan Tekin

© Donkişot Yayınları
I. BASIM, Nisan 2002, İstanbul

BASKI VE CİLT
Trend Yayın Basım ve Dağıtım

ISBN
975-8627-62-7

Caferağa Mahallesi
Mühürdar Caddesi
No: 60/5 Kadıköy/İstanbul
Tel: (0216) 348 98 03 - 348 97 63
Faks: (0216) 349 93 45

B. Sadık Albayrak

KOPUŞ SAHNELERİ

Metalaşan Sanat ve Sinema Üzerine Eleştiriler

İçindekiler

ÖNSÖZ, 9

METALAŞAN SANAT

Ekonomi Politiği Aşacak Olan Sanat, 17

Metalaşan Sanat Üzerine Bazı Düşünceler, 36

Dil Arayışı, 43

Abdülcanbaz Yazıları, 50

Duvara Açılan Kapılar, 56

METALAŞAN SANAT'A EKLER: KOPUŞ SAHNELERİ

Fuar Olan Sanat, 63

Mekanik Nesnelerden Sanat Eseri, 66

Burjuva Hizmetlilerin Edebiyat "Tartışması", 69

"Şiiri Kategorize Etmeyin", 74

Kadın Aşağılayanlarla Kadın Kültürü, 78

Marilyn Monroe ve Yıldönümü Fetişizmi, 81

Benjamin'in Kayıp Bakışları, 83

Hiç Unutmadık ki Hatırlayalım, 86

Tiyatro Müdürünün Önlenebilir Yükselişi, 89

Edebiyat Dergileri ve Onlardan Biri, *Kopuş*, 95

YÜRÜYEN İNSANIN GÜZELİ

Cengiz Gündoğdu'nun Epik Mücadelesi, 105

Türkiye'nin Lirik Bilimi ve Politikası, 109

Umudun Közünü Parlatan Brecht Şiirleri, 113

Hazcı Polisiye ve Tarihi Provokasyon, 117
Dostluk ve Sevgi ile Özlem ve Yolculuk Öyküleri, 121
Doğayı Özleyen Yalınlık: *Cemreye Çağrı*, 124
Yürüyen İnsanın Güzeli, 128

SİNEMANIN IŞIĞINDA İNSAN

İnsan Kurutan Toplumlar, 133
Zamana Karşı İnsan, 143
Gerçeğin Dirençli Yolcusu İnsan, 153
Hiçleşen İnsana Methiye, 161
Sanatta Çatışan Hakikatler ve Trajedi: Doktor Jivago, 169
Kendini Reddeden İnsan, 175
Korczak: Wajda'nın Adamlarından Biri, 179
Yüzünü Geçmişe Dönen Eleştiri, 184
İdamla Doğallaştırılan Cinayet, 187
*"Taş Yıllar"*ın Lirik Sineması, 192
Gerçeğe Uçan İkarus, 195
Dünyanın Çevresinde Dans, 199

TÜRKİYE SİNEMASININ İNSAN ARAYIŞI

On Üç Yıl Sonra *Sürü*, 207
Baharda Tomurcuklanan Türk Sineması, 211
Bir Karartma Filmi: *Camdan Kalp*, 217
Bir Geçiş Dönemi İnsanı: *Merdoğlu Ömer Bey*, 227
Resmi Tarih Üzerinde Yürümek, 231
Olgucu Sinemanın Evrenselliği, 236
"Kuş Ne Yana Öter", 239
Olgucu Sinemanın Yüzeyselliği, 244
İnsanı Arayan Sinema, 247
Klişeler Üzerine Kurulu Cinsellik, 251

HOLLYWOOD YALANLARI

Hollywood'dan Kadercilik Vaazı: *Grand Kanyon*, 257

İnsandan Soyutlanmış Zekâ, 262

Hollywood'un Dar Ufku, 265

İroninin Eksensiz Bulamacı, 268

Dar Zaman ve Mekânlarda Dar Yalanlar, 271

Bir Köpeğe Üzülürsün, 274

Metalaşmış Düğüne Duygusal Çağrı, 278

Sinemada Çizgi Film Gerçekçiliği, 280

Irk Önyargılarına Yüzeysel Eleştiri, 283

Magazin Diliyle Sinema, 286

"Pastadan Dilimler"den Çürüntüden Dilimler'e, 290

Başrolde Din ve Aile, 293

Statükoya Çağıran Güvensizlik, 296

Şematik Sinemanın Halesi, 300

İnsana Hollywood Seçenekleri: Bitki, Hayvan, Virüs, 303

Güzelsiz Kalan Sinema, 306

Bilimkurgunun Karartıcılığı, 309

Yeniden Üretilen Tabular, 312

Canavarlı Bilinç, 316

Çirkinlik Sineması, 320

Burjuva Ekolojik İdeoloji, 324

Burjuva Erotik İdeoloji, 328

Burjuva Ölümsüzlük İdeolojisi, 332

Askerliği Kutsayan Burjuva İyilik İdeolojisi, 337

Geçmiş Arayışında Burjuva Nostaljik İdeoloji, 340

REPERTUVAR ELEŞTİRİ

Yılmaz Güney'in DGM'ci Eleştirmeni, 347

Repertuvar Eleştiri ve Dogmatizmin Bayraktarlığı, 354

Önsöz

"Bir gün gelecek, zaman bizim olacak, bizim..."

Brecht'in Türkçeye çevrilmiş bir şiirinden bu iki dize, sık sık dilime dolanır. Zaman, insanın hesaplaşmasını ömür boyu sürdürdüğü bir kavram ve gerçeklik. Saatlere, günlere, yıllara da bölse, Kant'ın aşkın felsefesine de dalsa, Einstein'ın rölativite kuramıyla kavramayı da denese, "zamanın kısa tarihi" dersine de çalışsa, üstesinden gelebildiği söylenemez. Bu önsözü yazarken, takvimli zamana göre, yeni bir yılın ilk günüydü; tarih ve konu, zamanı ilksöz kıldı.

Kitapta, insan yaşamının zamanla hesaplaşmasını sinema filmlerinden yola çıkarak sorgulayan denemeler var. Her insanın hoşnut olmadığı, özgürce yaşayamadığı, kendinin kılamadığı, bugününde dilinden düşürmediği bir söz o; "bir gün gelecek..."

Bu kitapta yer alan eleştiriler on yıl öncesinden geliyorlar. Yazıldıkları yıllarda bugün, benim için, "bir gün gelecek..." idi. Bugün, onları kitaplaştırmak, benim açımdan, onlarla bugün arasında geçen zamanla hesaplaşmak anlamına geldi. Bu eleştirilerde söylenenler belki eksikti, belki belirsizdi, acemilikleri vardı, ama bugün ortaya çıkan sonuçlar, bunlardaki düşüncelerin birçoğunun doğrulanması anlamına geldi.

Elinizdeki bu kitabın oluşmasıyla bu hesaplaşmanın bitmiş olduğunu söylemiyorum; belki, "*Kopuş Sahneleri*", okurun da katılacağı yeni bir sorgulamanın başlangıcı olacak.

***

Sermaye Kültüründen Kopuş, 1994-1995 yıllarında, bir grup genç arkadaş, birlikte çıkardığımız derginin adı. Elinizdeki kitaptaki, bu dergiyle ilgili bir yazı, kısaca, neler yapmaya çalıştığımızı özetliyor. O dergide, kapitalist sistemin kültüründen özgürleşmek için bilgilenmeye ve bilgilendirmeye çalışıyorduk; bize göre bu kültürden kopuş bir zorunluluktu. Kopuşun, sistemin sanatından, ideolojisinden ayrışmanın gündeme getirdiği olayları, "kopuş sahneleri"nde yorumluyorduk. Kopuş sahneleri, bu ayrışmanın gerçekleştiği toplumsal zaman ve mekânları gündeme getiriyordu. Eleştirinin spot ışıklarının bir an düştüğü ve hızla gösterdiği kısa sahneler; bu kitaptaki bazı eleştiriler, onlardan oluşuyor. Ama kitabın bütünündeki eleştirileri ve denemeleri değerlendirince, ortak özelliklerinin "kopuş sahnelerine" ışık düşürmek olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. Bu sahnelerin deneyimine ortak olmak, okura da sistemin değerlerinden ayrışmada ipuçları sağlarsa, amacıma büyük ölçüde ulaştığımı düşüneceğim.

***

Bu kitaptaki eleştirilerin bir bölümü, 1992 yılında İnsancıl Yayınları'nın yayımladığı ilk kitabım *İnsan Arayışı*'nı oluşturdu. Onları yeniden yayımlamak için düzenlerken, yeni bir bölümleme ortaya çıktı ve elinizdeki kitap *İnsan Arayışı*'nı da içeren yeni bir kitaba dönüştü. Özellikle, Hollywood Yalanları bölümünde bir araya getirilen eleştirilerin, sistemin temel sanatlarından birini çözümlemede harcanan çabayı somutladığını söylemeden geçemiyorum. Onları yeniden düzenlerken, çirkin, bayağı bir sinemayla hesaplaşmayı eleştirel denemelerle yapmaya çalıştığımı fark ettim. Her filme, kilit bir kavramın açıklayıcılığıyla yak-

laşmaya çalışmışım; yeni tanımlar yapmayı denemişim. Neden bu eleştirilerin, bir zamanlar repertuvar eleştirmenlerin tepkisiyle karşılaştığını şimdi daha iyi anlıyorum.

Onların bugün için de yararlı olabileceklerini düşünmemde bu özellikleri belirleyici oldu. Her gün onlarca yeni örneği gösterime sokulsa da, bu sinemanın temel nitelikleri, tekelci kapitalist sistemin yağmacı ideolojisini kitlelere benimsetme işlevi değişmiyor. Çeşitli filmler özgülünde bu niteliklerin deşifre edilmesi, bugünün filmlerini analiz etmede de yararlı olabilir. Özellikle, sermaye kültürünün kurutucu ortamında yaşama ve sanata sorgulayıcı adımlar atması gereken gençler açısından...

***

Yeni bir yılın ilk gününde, emekçi halkımızın "kriz" kavramıyla uyutulduğu bir zaman kesitinde bunları yazıyorum. Ekmek almak için uğradığım mahalle bakkalı, ekonomik sorunları yaratanlara kendi bildiğince sövüp sayıyor. "Peki, bunların değişmesi için sen ne yapıyorsun?" diye soruyorum. "Ben mi? Ben ne yapabilirim abi, sivil toplum kuruluşları..." diye başlıyor. Gerisini dinlemiyorum; "sivil toplum kuruluşları", tekelci sermayenin bundan daha büyük başarısı düşünülebilir mi? Mahalle bakkalının ezberinde, örgüt ve mücadelenin karşılığı "sivil toplum kuruluşları" anlamına geliyor; işçi sınıfı açısından da durum pek farklı değil? Patron sendikasıyla veya sermayedar derneğiyle ortak çözümler arayan işçi sendikaları ne anlama geliyor; hepsi birlikte "sivil toplum kuruluşları"nı oluşturmuyorlar mı? Sermayenin toplumsal mücadeleye, üretim ilişkilerine, siyasete, tarihe, yasalara, estetiğe, kültüre, sanata bulduğu ideolojik karşılıklar, kav-

ramlar, insan bilincini belirliyorlar. Bu karşılıkları yalanlamadan, geçersizliğini göstermeden, ortaya çıkarıp parçalamadan sağlıklı bir mücadele verebilir miyiz? Bu sorunun cevabı, yaşamın her alanında eleştirel bakmak zorunda olduğumuz anlamına geliyor. Ne yazık ki, mahalle bakkalından ekmek alırken bile böyle bu.

Bu kitaptaki eleştirilerde bu zorunluluğun sanata ve sinemaya yansımaları var. Bazen, bir yazarın geriye kalan vesikalık fotoğrafını tartışmak zorunda kalabiliyor insan... Resimlerinin altın değerinde olduğunu söyleyen bir ressamın izini sürdüğünüzde, CIA ve Rockfeller ile karşılaşabiliyorsunuz... Romantik bir aşk öyküsünün karlı Rusya steplerine uzanan öyküsünden, emperyalist ideolojinin devrime düşmanca bakışını okuyabiliyorsunuz... Bunlar ve benzerleriyle bu kitapta sık sık karşılaşacaksınız.

***

Burjuvazide oyun çok; duvarın içine duvar örüyor, kapının arkasına yeni kapı yaptırıyor... Bu oyunlara yenik düşmemek için bakış açımızı bilemek zorundayız. Eleştiride durduğumuz yer ve dünya görüşümüz belirleyici olmak zorunda; diyalektik materyalizm ve materyalist diyalektik temel kitabımızdır.

Repertuvar eleştirmenle hesaplaşırken, bir yöntem tartışmasına girmek kaçınılmazdı. Yaşamda olduğu gibi, sanatta da çirkinlik üreten burjuvazinin bayağı sanatının kitlelere yutturulması için, bu sanatın methiyecilerine, repertuvar eleştirmenlere görev düşüyor. Bunların en tipik örnekleri sinema eleştirisi yapanlar; Hollywood yalanlarına ışıktı, kurguydu, senaryoydu, ödüldü gevezelikleriyle müşteri topluyorlar. Bu yalanları ortaya çıkarmaya çalışan bir eleştiri çabasını, tepkiyle karşılıyorlar. Bu

kitaptaki "Repertuvar Eleştiri ve Dogmatizmin Bayraktarlığı" incelemesi böylesi bir hesaplaşmanın ürünü. Daha önce "*Dilşikranlar*" kitabımda da yayımlanan bu incelemeye, bütünlenmesine katkıda bulunduğu için, bu kitapta da yer vermek zorunda kaldım. Hollywood yalanlarının maskesinin alaşağı edilmesi, Hollywood methiyecileriyle tartışmayı gerekli kıldı.

***

Bu kitaptaki eleştiriler, benim yazı çalışmamda ilk örnekleri oluşturuyor. Bir bakıma ilk kitabım denilebilir. Öğretmenlerimi anmayı bu ilk çalışmada bir borç biliyorum. Bana okumayı öğreten, köy ilkokulundaki Tayyar öğretmenimi, üçüncü sınıfta, bize nasyonal sosyalizmin, sosyalizme düşman bir faşizm olduğunu belleten Hamza öğretmenimi sevgiyle anıyorum.

Okuduğu her kitabın yazarı insanın öğretmenidir; yazarlık yolunda benim de onlarca öğretmenim oldu; ancak burada ikisinin adını saygıyla anmam gerekiyor. Cengiz Gündoğdu; eğer kendisiyle tanışmasam ve *İnsancıl* dergisinde birlikte çalışmasam, repertuvar eleştirinin üzerimdeki etkisini daha güçlükle kıracaktım; bu kitaptaki eleştirilerde, bir öğretmen olarak katkısı büyüktür. Gündoğdu'ya teşekkür ediyor ve sevgilerimi yazıyorum.

Yalçın Küçük; kendisiyle tanışmadan yıllar önce kitaplarıyla öğretmenim oldu; bilimin ve eleştirinin ateşli eğitimini ondan aldığım için kendimi çok şanslı buluyorum. İnanılmaz bir çalışkanlıkla tek kişilik bir üniversite olan Yalçın Küçük'e bir öğrencisi olarak saygımı ve minnettarlığımı yazıyorum.

***

Bu kitaptaki eleştirilerin çoğu, yaklaşık on yıl önce, başta *İnsancıl*, *Kopuş* ve *Gerçek* dergileri olmak üzere, çeşitli yayınlarda yayımlandılar. *Csontvary* filmi için yazıldığı gibi, "zamanın ve mekânın zorunluluğuna karşı" yazıyla direnişimizi bugüne taşıyorlar. Tekelci kapitalizmin, sanatta, insana dayattığı metalaşmaya karşı eleştiriyle verilen bir direniş...

Bunlar, zaferi kazanan düşmanın, atalarımızın mezarlarına bile saldırdığı bir dönemde, "umudun közünü parlatanları" ve umudun güzelliğini gündeme getirmeyi deneyen yazılar olarak okunabilir...

***

Kapağında yazarın adını taşısa da, her kitap ortak bir üründür; kâğıdı yapandan matbaada basana uzanan onlarca insanın emeği var. Bu kitaba emek veren bütün insanlara teşekkür ediyorum.

Kitaptaki fotoğrafların sağlanmasında yardımını esirgemeyen İstanbul Film Festivali arşivcisi Emine Şahin Yeşil'e, *Sinema Gazetesi*'nden Deniz Yavuz'a teşekkür borçluyum.

"Kopuş Sahnelerini" kitaplaştırmak konusunda beni destekleyen, editörlüğünü üstlenen Ali Şimşek'e teşekkürlerimi yazıyorum.

***

Okura, Brecht'in dizelerini anımsatarak önsözü bitiriyorum:

"Bir gün gelecek, zaman bizim olacak, bizim..."

B. Sadık Albayrak

Ocak 2002, Eyüp

METALAŞAN SANAT

Ekonomi Politiği Aşacak Olan Sanat

Tuhaf Bir Karşılaşma

Birkaç yıl önce, yolum Ankara'ya düştü. Aynı gün dönmem gerekiyordu. İşimi erkenden bitirdim. Otobüs bekliyorum dönüş için. En az iki saat var kalkmasına. Gözüm sağda solda asılı afişlere takılıyor; "Büyük Sergi", "Çağdaş Türk Resmi" yazan. Zamanı değerlendireyim, dedim. Bu sergiyi görmeye gittim.

Hemen hemen yarılamıştım sergiyi. İçimde tam anlam veremediğim bir sıkıntı birikerek. Hızımı arttırdım. Anlamsız renk bulamaçları gibi gözüküyordu resimler gözüme. Birden, onu gördüm; galerinin kolonlarının birinin yanında. Üstü başı dökülen, daha doğrusu üzerinde bu çağla ilgisi olmayan bir bez parçası taşıyan bir adam. Elinde bir fener var. Hafifçe eğilmiş, feneri resimlere tutmuş. Ne yapıyor? Yakmaya mı geldi resimleri? Birkaç gün önce, bu serginin tutucularca basıldığını, resimlerin yerlere atıldığını okumuştum gazetede. Yoo, resimleri inceliyor fenerinin ışığında. Tanıdım onu. Çok uzak, eski zamanlardan gelmiş biri; Sinoplu Diyojen...: Olur mu...

"Hayrola üstat, ne yapıyorsun? İnsan mı arıyorsun? Sen o işi sokakta yapmaz mıydın?.. Demek insan öylesine kovalandı ki hayattan, insanı sanatta aramaya başladın..." Diyojen, gülümseyerek baktı yüzüme... "Buldun mu?" dedim... Yüzünü buruşturdu... Birden, attı elindeki feneri yere. Döndü, süklüm püklüm uzaklaştı... Hayır, kayboldu. Kolonun arkasında silinip gitti... Şaşkınlıkla kalakalmıştım...

İçimdeki sıkıntıyı anlamlandırmıştı Diyojen. İnsansız ve anlamsız, yani alabildiğine çağdaş bu resimlerden hemen kurtulmalıydım. Döndüm. Hızlandım... Güneş... bulutlar... açık hava... Rahatladım.

Yaşarken Müzayedede Olanlar

Gazeteden kestiğim şu haberi okurken onu düşünüyorum şimdi. Diyojen'i... Dünyanın "önde gelen" antikacılık kuruluşu Sotheby's, 1990 yılında Türkiye'de yaşayan ressamların resimlerinin satıldığı bir müzayede düzenledi; "Çağdaş Türk Resmi Müzayedesi"... Resimler açık arttırmaya çıkartıldı. "Çağdaş Türk ressamları", bu işe çok sevindiler. Elimdeki haber bu müzayedeyle ilgili.

Kültür Bakanlığı, bir liste yapmış, "Çağdaş Türk ressamları" listesi... Sotheby's, onlardan resim istiyor. Bu resimlerden 40 kadarını seçip açık arttırmaya çıkaracak... Haber şöyle devam ediyor: Müzayede için ne düşünülüyor? Sanat eleştirmeni Beral Madra, görüşlerini açıklıyor: "Çağdaş sanat pazarının kapitalist sistemin gereklerine uygun olarak arz-talep gerçeğine oturtulmasını..." Devamını okuyamıyorum.

Sanat eleştirmeni, "pazar", diyor, "arz-talep", diyor, "çağdaş sanat", diyor... Sanat eleştirmeni, sanki domatesten, buzdolabından, cikletten söz ediyor. Arz-talep... pazar... kapitalist piyasa... Sanat? Diyojen'i anımsıyorum. İnsanın içerildiği, estetik boyutlarıyla insanın resmedildiği sanatı düşünüyorum...

Beral Madra devam ediyor: "Arz edilen malın ölçütleri, niteliği uluslararası sanat pazarı açısından mı, yoksa yeni boyutlarda mı değerlendiriliyor? Talep eden kitlenin çağdaş sanat yapıtı değerlendirmesi evrensel mi, yerel mi? (...) Çağdaş sanat müzesi sisteminin olmadığı, çağdaş sanat olgusunun kuramsal boyutları konusunda henüz bir 'konsensusa' varılmadığı bir ülkede uluslararası sanat pazarı ölçütleri ne kadar geçerli olabilir?"(1) "Pazar"dan daha iyi bir "konsensus" olabilir mi? Böyle konuşan birine "sanat eleştirmeni" sıfatının verildiği bir ülkede yaşıyorum. Utanıyorum. Böyle konuşan biri, olsa olsa, bir "resim borsası simsarı"dır. Ona bu nitelemeyi bulup utançtan kurtuluyorum.

Mal var... Talep var... Borsa da, borsa simsarı da... Ya resim? Resim nerede? Resmi aramaya çıkıyorum.

Önce, bir kitapta bulduğum bir ipucunu yazıyorum. Her gün yaşadığımız ama yeterince kavrayamadığımız bir gelişme: "Ensonu, insanın devredilemez sandığı her şeyin değişime, alışverişe konu olduğu bir dönem gelmiştir. Bu, o ana dek ifade edilen ve aktarılan ama asla satılmayan; edinilen ama asla satın alınmayan –erdem, sevgi, inanç, bilgi, vicdan vb.– kısaca her şeyin ticarete girdiği dönemdir. Bu, çürümüş-

(1) *Cumhuriyet*, 10 Eylül 1990.

lüğün genelleştiği, her şeyin para ile elde edilmesinin evrenselleştiği, ya da ekonomi politik diliyle konuşacak olursak; manevi ya da maddi her şeyin pazarlanabilir bir değer durumuna geldiği, en gerçek değerinden kıymetlendirilmek için pazara getirildiği dönemdir."[2] Bu dönemi yaşıyoruz. Söz konusu çürüme inanılmaz boyutlarda. Yaşadığımız her zaman ve mekân kırıntısına siniyor. Her şeyi, her duyguyu basit bir niceliğe indirgiyor; paraya... Sanat, insanın yarattığı en yüce manevi değerlerden biri... Sanat, bir anlamda yukarıda parantez içinde sıralanan tüm değerlerin estetik bileşimi, artık pazarın kıskacında. Bunu biliyoruz. Resim borsası simsarı Beral Madra da söylüyor. Burada sorunumuz bu değil.

Sorun şu: Bu duruma düşen bir sanat, sanat olabilir mi? Pazar'ın, arz-talep'in bir nesnesi, bir "meta" olan sanat, sanat olarak anılmaya devam edebilir mi?

Aklıma ilk gelen şu oluyor: Balzac, romanlarını satmıyor muydu? Onu edebiyat olarak nitelemiyor muyuz? Leonardo, resimlerinden para almadı mı? Kuşkusuz, Balzac sattı, Leonardo aldı. Ama onların yapıtları birer metaya indirgenmeden büyük sanat eserleri olarak kalabildi. Balzac'la aynı dönemde yazan bir romancı, Eugene Sue var. Sue'nun kitapları kapış kapış satılıyor. Büyük bir talep var. Balzac'ı ise okuyan sınırlı. "Arz-talep yasası", Sue'yu kusturuyor yani. Eğer "kapitalist edebiyat pazarı"nın arz-talep işleyişinin gereklerini yerine getirseydi, Balzac da Sue gibi yazacaktı. O da, Sue gibi tüketilip

(2) Karl Marx, *Felsefenin Sefaleti*, Çeviren: Ahmet Kardam, Sol Yayınları, 1979, Ankara, s. 30.

unutulacaktı. Oysa Balzac'ı Balzac yapan, bütün bunlara karşı, hatta kendi ideallerine karşı, gerçekçi bir yaratma yöntemiyle eser vermesi, çağı içindeki eğilimleri ve gelişmeleri satış kaygısını aşarak romanlarında yansıtabilmesidir.

Düşünün bir yol: Beral Madra, 19. yüzyıl Fransa'sında bir "edebiyat eleştirmeni", daha doğru deyimle "edebiyat borsası simsarı." Şöyle dediğini duyar gibi oluyorum: "Sue, en değerli yazardır. Kitapları kapış kapış gidiyor. Balzac bu kafayı değiştirsin, Sue gibi melodramlar yazsın. Değerini arttırsın. Arz-talep, piyasa, esrar, kar, modernizm, vs..."

Tıpkı sevgi, inanç, bilgi, vicdan gibi, Marx'ın yukardaki sözlerinde vurguladığı biçimde, alınıp satılmanın nesnesine dönüşen sanat da, çürümenin bir öğesi oluyor. Çürümüşlüğün bir göstergesine dönüşüyor. Alınıp satılan sevginin sevgi olmaması gibi, alınıp satılan sanat da sanatlıktan çıkıyor. Metalaşıyor.

Balzac, romanlarında bu metalaşma sürecinin insan dünyasında ve duyarlılığında yarattığı tahribatı zengin ayrıntılarla ortaya koymuştur. Kitaplarından birinde ise, doğrudan doğruya sanatın metalaşmasını, şiirin kapitalist eliyle nasıl kâr nesnesine çevrildiğini sergilemiştir. *Sönmüş Hayaller* romanı, Komünist *Manifesto*'nun unutulmaz cümlelerinde saptanan, kapitalizmin gelişimiyle ortaya çıkan manevi yoksullaşmayı gerçekçi bir roman estetiğiyle irdeler. 1848'de ne diyordu *Manifesto*: Burjuvazi, "İnsan ile insan arasında, çıplak öz-çıkardan, katı 'nakit ödeme'den başka hiçbir bağ bırakmadı. Dinsel tutkuların, şövalyece coşkunun, darkafalı duygu

sallığın en ilâhi vecde gelmelerini, bencil hesapların buzlu sularında boğdu. Kişisel değeri, değişim-değerine indirgedi ve sayısız yok edilemez ayrıcalıklı özgürlüklerin yerine, o tek insafsız özgürlüğü; ticaret özgürlüğünü koydu. Tek sözcükle, dinsel ve siyasal yanılsamalarla perdelenmiş sömürünün yerine; açık, utanmaz, dolaysız, kaba sömürüyü koydu.

"Burjuvazi, şimdiye dek saygı duyulan ve saygılı bir korkuyla bakılan bütün mesleklerin halelerini söküp attı. Doktoru, avukatı, rahibi, şairi, bilim adamını kendi ücretli emekçisi durumuna getirdi."(3) Gerçekçi roman, Balzac özgülünde, bu sürecin trajik sonuçlarını ortaya koydu. Şairin ücretli emekçiye, şiirin kâr aracına çevrilişini sorgulayan Balzac'ın *Sönmüş Hayaller* romanı için Lukacs'ın değerlendirmesini aktarmakta yarar var: "*Sönmüş Hayaller* bu genel süreç içerisinde insan ruhunun kapitalizmin yörüngesi içine nasıl çekildiğini gösteren traji-komik bir destandır. Romanın teması, edebiyatın (ve onunla birlikte her ideolojinin) bir mal haline dönüşüşüdür; entelektüel, edebi ve artistik etkinlik alanlarının bu tam 'kapitalistleşmesi', Napolyon sonrası dönemi kuşağının genel trajedisini, Balzac'ın en büyük çağdaşı Stendhal'in yapıtlarında da bulunabilen çok daha derinden kavranmış bir toplumsal örneğe uydurmaktadır."(4)

Sanat, insanın toplumsal, ideal, güzel bir yaşam yolunda estetik bilincini ifade ediyor. Sanatçı; güzeli, doğruyu, iyiyi

(3) Karl Marx-Friedrich Engels, *Seçme Eserler*, Çeviren: Muzaffer Ardost, Sol Yayınları, Cilt I, 1976, Ankara, s. 134-135.
(4) Georg Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği*, Çeviren: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, 1987, İstanbul, s. 67.

arayan ve bulduklarını paylaşan bir yaratıcıdır. Sanatçı, bu çabasında ne ölçüde gerçekten yola çıkıyor, estetik ideallerinin ipuçlarını yaşamda ne ölçüde yakalayıp yapıtında sunabiliyorsa; o ölçüde de etkili, etkin, dönüştürücü olabiliyor. Bu, sanatçının gerçekliğe tutsak olduğu anlamına gelmiyor; gerçekliği değiştirme çabasını da içeriyor. Sanatsal etkinlik, bir bakıma, varolan gerçekliğin reddiyle başlıyor; reddedilenin yerine daha güzelini getirmek üzere. Sanat, yaşadığımız dönemde, çürüme, kaçgun döneminde her şeyden önce çürümenin reddiyle başlıyor.

Sözgelimi, sevginin metalaşmasını reddeden bir sanat yapıtı... "Sevginin metalaşmasını eleştiren" bir sanat yapıtının metalaşması, ne trajik bir durum. Trajedi, bir yanın yıkımıyla sonuçlanıyor. Metalaşan sanat yapıtında yıkılan yan, onun özü oluyor. Metalaşan sanat yapıtı, "sevginin metalaşmasını" reddedemiyor. Çünkü sanat olmaktan çıkıyor. Metalaşmış sanat, sanatın bittiği noktada başlıyor.

80'li yıllar boyunca, sanat simsarlarının yazılarında okuduk. "Filanca yapıt tüketiliyor", "Eco'nun tüketilmesi... vs." Tüketmek, tüketilmek metalaşan sanata çok uygun sözcükler. Fakat bunu kullananlar, büyük bir ciddiyetle, bilimsel, estetik edayla kullanıyorlar.

Oysa "tüketilen" sanat, "tükenmiş" sanat anlamına geliyor. Çünkü sanat eseri tüketilemez, izleyicide yeniden üretilir. Sinemacı Tarkovski, "tüketilemeyecek" bir sanat eseri için şu sorumluluğu öneriyor: "Ne olursa olsun, yalnızca bir mal gibi 'tüketilmek' istenmeyen her türlü sanatın amacı, hiç

şüphesiz, kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak; yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır."[5] Tarkovski'nin sözlerinden insan hayatı için verili bir anlam bulunduğu sonucu çıksa da, burada asıl önemli olan; sanatın, insan hayatını anlamlandıran bir etkinlik olarak sunulmasıdır. Bu ise, sanatı "tüketmekten" söz edenlerin saldırdığı temel noktadır. Sanatı, bir "tüketim" olarak yazanlar, sanattan anlamı kovmak için "kültürel bir terör" uygulamışlardır.

Burada bir kez daha Diyojen'i anımsıyorum. Anlamsız renk bulamaçlarından ibaret "Çağdaş Türk Resmi[*] Sergisi"ni... İnsanın olmadığı, insanoğlunun varoluşunu anlamlandırma çabasının olmadığı...

Soyut Dışavurumculuk

Bu incelemenin yazılmasından yıllar sonra, Edebiyat ve Eleştiri *dergisinin Mart-Nisan 2000 tarihli 48. sayısında yayınlanan, James Petras'ın "CIA ve Kültürel Soğuk Savaşa Yeniden Bakış" başlıklı yazısında anlamsız resmin sistemin ideolojisinde tuttuğu kilit role dikkat çekiliyor. Petras, Frances Stonor Saunders'in "*Who Paid the Pipper? The CIA and Cultural Cold War (Kavalcının Parasını Kim Ödedi? CIA ve Kültürel Soğuk Savaş)*" adlı kitabını tanıtırken, "Abstre Ekspresyonist", soyut dışavurumcu resmin sermayenin ve CIA'in, sanat alanındaki operasyonlarındaki önemini şöyle anlatıyor:*

(5) Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, Çeviren: Füsun Ant, Afa Yayınları, 1986, İstanbul, s. 41.

(*) Bu sergi 1988 yılında Ankara'da açılmıştı.

"Saunders'in kitabında en önemli ve ilginç tartışma yeri, CIA'in Abstre Ekspresyonist (AE) resimler ve ressamları toplumsal içerikli sanata karşı panzehir olarak öne çıkarıp pazarlaması için Modern Sanat Müzesi'ne (Museum of Modern Art, MOMA) külliyetli miktarda bir parayı aktarması üzerinedir. CIA'in AE'de gördüğü tek şey "anti-komünist" ideolojiydi, hür teşebbüs özgürlüğü ideolojisi. "Figüratif olmayan ve siyasal olarak da sessiz olan bu anlayış, sosyalist gerçekçilik için en güçlü antitezdi." Onlar ulusal isteğin ekspresyonu olarak AE'yi gözden geçirdiler. Sağcı eleştiriyi atlamak için, CIA özel sektöre döndü (MOMA ve onun kurucuları ve AE'yi "serbest teşebbüs resmi" diye atfeden Nelson Rockfeller) MOMA'nın birçok yöneticisinin CIA ile uzun süreli ilintileri vardı ve kültürel soğuk savaşta AE'yi bir silah olarak ileri sürmek için can atıyorlardı. Çok yoğun bir şekilde finanse edilmiş olan AE sergileri, tüm Avrupa'da örgütlenmişti; sanat eleştirileri harekete geçirildi ve sanat dergileri bonkör ödüllerle dolu makalelerle yayınlandılar. MOMA ve CIA güdümlü Fairfield Foundation'ın birleşik ekonomik kaynakları, Avrupa'nın en saygın sergilerini –ki sırasında Avrupa genelinde estetiğe etki edebilirlerdi- sahiplenip CIA'i rahatlattı.

AE, "özgür sanat" ideolojisi altında açıkçası Avrupa'da, kendilerini siyasal olarak "adamış" sanatçılara karşı saldırıda kullanılmıştır. Kültürel Özgürlük İçin Kongre (CIA cephesi) açık siyasal bir hareket içinde temsili veya realist estetiğe karşı tüm gücünü abstre resme aktardı. AE'nin siyasal yorumuna gelince, Saun-

ders şöyle işaret ediyor: "Kültürel Soğuk Savaş'ta Amerikan resminin oynadığı rolün olağanüstü belirtilerinden biri, onun sadece (hür) teşebbüsün bir parçası haline geldiği gerçeği değil,, ayrıca özellikle kendini bu denli apolitize ilan eden bir hareketin bu kadar yoğun politize olabilmesiydi." CIA, politize sanatçılar ve "sanata özgürlük"ü bir araya getirdi. Bu, Avrupa solundaki sanatçıları etkisiz hale getirmeye yönelik bir komploydu. Ve kuşkusuz, apolitize jestler sadece sol kanadın manipülasyonu içindi."

Aynı kaynaktan gelmesi muhtemel bir manipülasyonla, gecikmişliğin telaşını birleştiren Beral Madra ve benzerleri ile Rockfeller'in Türkiye'deki benzeri sayılabilecek Nejat Eczacıbaşı ve ortaklarının "Modern Sanat Müzesi" kurma çabaları, bu çözümlemenin ışığında daha anlaşılır oluyor. Aynı dönemde, "tuval resmi"nin devri doldu, diye yazı yazanların da ilham kaynaklarının pek temiz olmadığı ortaya çıkıyor.

Türkiye'nin bir şanssızlığı, tekelci yapının her alanı kuşatmadaki becerisidir; hiçbir muhalif tavra yaşam hakkı tanımayan bir sermaye örgütlenmesi var. Özellikle, soğuk savaşın tırmandığı seksenlerden itibaren, bunun Türkiye'deki kültürel cephesinin resim muharebesinde "figüratif" ve "non-figüratif" kavramlarının karşılaştığı görülüyor. Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden "figüratif"; yani insana ve topluma açık resim çizenler, neredeyse, kovalanıyorlar. Özellikle akademi bürokrasisindeki etkili birimler "non-figüratif"çilerin, ABD'nin "çağdaş" "soyut ekspresyonist resimcilerinin" eline geçiyor.

Bugün durum ne? Sosyalizme karşı soğuk savaşın başarısıy-

la ortaya bir "restorasyon" ihtiyacı çıkıyor ve sistemin resim anlayışı yeni bir kalıba dökülüyor; bu dönemde, eski anlamsız resmin yerini, daha anlamlılarının, "figüratif" resim anlayışlarının alması beklenebilir. Ne var ki, bu resimdeki içkin ideolojinin de sistem dışı olacağı beklentisine kapılmamak gerekir.

Ekonomi Politiğe Yenik Düşen Sanat

İnsani değerlerin metalaşması sürecinde, sanat ürünlerinin de metalaştıkları bu sistemde, metayı gözden geçirmemiz gerekiyor.

Meta, değişim değeri'yle kullanım değeri'nin çelişkili birliğini içeren bir iktisadi ürün. Marx, "Sözcüğün en geniş anlamıyla bir geçim aracı," olduğunu yazıyor metanın. Metanın "geçim araçlığı", onun kullanım değeri olarak niteliklerine dayanıyor; insanın belirli ihtiyaçlarını karşılayabilmesi özelliğinden geliyor. İnsanın gereksinimleri için bütün ürettikleri meta mı? Değil, metayı meta yapan, bu geçim aracının değişime sokulması. Başka metalarla değiştirilmek üzere pazara getirilmesi. Burada metanın "değişim değeri" doğuyor. Pazarda değişim sürecinde gerçekleşen değişim değeri, bir metayı üretmek için harcanan emek gücünün niceliğine bağlı olarak belirleniyor. Marx, ekonomi politik çözümlemesinde bunu, "emek-değer yasasını" geliştiriyor. Emek-değer yasası; kapitalizmin temel yasasıdır.

Kapitalizmin tekelci aşamasında, emek-değer yasası yeni niteliklere kavuşuyor. Burada, bunun irdelenmesini bir yana

bırakıyorum? Değişime dayanan "meta ilişkisi"nin, insan için en büyük sınırlayıcılığı şurada: İnsanın insanla ilişkisini gizliyor. İnsan, pazarda metalar dolayımıyla kurduğu ilişkilerin özünü kavrayamıyor; başka insanlarla kurduğu toplumsal ilişkilerden başka bir şey olmayan meta değişimi ilişkilerini metalarla kurduğu yanılsamasını yaşıyor. Bu, "meta fetişizmi"dir.

Meta fetişizmi, şu açıdan insan için yıkıcı: "Burjuva uygarlığı, toplumsal ilişkileri para bağına indirmiştir. Bu ilişkilerin sevecenliği boşaltılmıştır."(6) "İnsanlar arasındaki ilişkide yalnızca şeyler arasında bir ilişki gören meta fetişizmi"dir bu. Caudwell şöyle devam eder: "Tüm belirleyici burjuva ilişkilerinde bu sevecenliğin olmaması tipiktir, çünkü sevecenlik yalnızca insanlar arasında varolabilir. Oysa kapitalizmde tüm ilişkiler insanla meta arasında kendini gösterir."(7)

Caudwell, geçmişteki sömürü ilişkilerini, kapitalist ilişkiler yanında "insanca" bulur. "Usta ile çırak, köleciyle plantasyon kölesi, derebeyiyle serf, kral ve halkı arasındaki ilişki; insan ve insan arasındaki ilişkiydi ve bir işbirliği ilişkisi değil hükmetme ve boyun eğme, sömürme ve sömürülme ilişkisi olmasına rağmen; insanca bir ilişkiydi. Tatsız bir şekilde insanla köpeği arasındaki ilişkiye benzese de hiç olmazsa sıcaktı. Oysa bir limited şirketi ortaklarıyla çalışanları arasındaki ilişkiye bu kadarcık ilgi bile nasıl girebilirdi?"(8)

(6) Cristopher Caudwell, *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*, Çeviren: Mehmet Gökçen, Metis Yayınları, 1985, İstanbul, s. 145.
(7) Age., s. 147.
(8) Age., s. 147.

İnsanın duygularını, duyumsal bilincini somutlayan sanat eseri de "meta fetişizmi"nin pençesinde can çekişiyor. Soğutan meta ilişkisi, Caudwell'in deyimiyle, insanın "Gerçekle etkileşimini giderek daha cüretli, daha meraklı, daha yorulmak bilmez"(9) kılan sanatın etkinliğini ortadan kaldırır.

Değişim ilişkisinin pençesindeki sanat, sanatlığa yabancılaşır. Çünkü sanat, kapitalist ilişkinin tam tersi bir nitelik taşır. "Sanat, pazar değerlerinin yerine kullanım değerlerini getirir. Sanat, 'ucuz' şeyleri değerli kılar, birkaç boya lekesini toplumsal hazine haline getirir. Bu yüzden pazar, sanatçının en büyük düşmanıdır. Pazarın kör çabası güzelliği katleder."(10)

Soyutlamalar Toplumu

Bu noktada, baştaki sorunun cevabı belirginleşiyor. Metalaşan sanatın sanatlıktan çıkması, çürüme döneminin zorunlu bir gelişmesi. Kaçgun dönemindeki çirkinlik, sanatın her geçen gün bayağı değerlerin çığırtkanlığını yapan, verili olanı, egemen olanı güzel gösteren "çirkinlik" haline gelmesi açıklamaya kavuşuyor.

Bir nitelikler bütünü olması gereken, bu niteliksel bütünlükte insanı, "güzel" bir yaşama yolunda etkinleştiren sanat, tam tersi bir konuma iniyor; nicelik olarak öne çıkan meta-ya...

(9) Age., s. 99.
(10) Age., s. 101.

Bir tekrar gerekiyor: Metanın değerini, onu üretmek için harcanan emek-zaman belirler. Kapitalizm bir soyutlamalar düzenidir. Bir insanın somut emeğini üretim ilişkisi içinde metalar dolayımıyla değişim değeri'ne indirgeyerek "soyut emek"e dönüştürür.

Bir insanın somut emeğinin belirli bir değişim değeri'yle karşılanabilmesi, toplumsal ilişki içinde "genel soyut emek"e dönüştürülmesiyle mümkün olur. Bir metanın değişim değeri'ni belirleyen emek gücü, Ahmet'in ya da Ayşe'nin emeği olarak değil; genel bir toplumsal karşılığı olan soyut emek cinsinden "değişim değeri"ne eşdeğer kılınır.

Metalaşan sanat eseri için bu ilişkinin önemi büyüktür. Sanat eseri biricik bir üründür. Biricik oluşuyla, biricik, bireysel bir insanın, sanatçının "somut emek"ini gerektirir.

Sanat eserinin metalaşması demek, sanatçının bireysel, biricik üretimine, sanat eserine yol açan "somut emek"in de, sistemin "emek soyutlamasına" girmesi demektir. Bu "somut emek"le "soyut emek" arasındaki çelişki, sanat eserinde biricikliği tehlikeye düşürür. Pazara çıkan ürün, "kullanım değeri" olarak biricik değil, tersine, daha çok tüketiciye seslenen, ortak beğenilere indirgenmiş bir üründür. Meta için biriciklik söz konusu değildir.

Değişim değeri, "soyut emek"le ortaya çıkar. Değişim değeri'nin başat olduğu bir ilişki, sanatçının bireysel, somut emeğini, bu emeğin biricik somut ürünü sanat eserini törpüler, sıradanlaştırır, ortalamaya indirger.

Burjuva estetiğinin birbirine benzeyen, taklit, bayağı

ürünleri bu çelişkiden doğarlar. Sanat, bir seri üretime dönüşür.

Tekrar Diyojen'li sergiye dönüyorum. Buradaki gibi, resimlerin birbirinden ayırt edilemeyen, anlamsız renk bulamaçlarından oluşan ve Sotheby's'in ilgisine kavuşacak ölçüde meta sisteminin "evrensel ölçütlerini" taşıyan bir soyutluğa indirgenmesi anlamına gelir bu durum. Diyojen'in aradığı insandan ve bu toprakların somutluğundan alabildiğine uzak, toplumsal bir anlamı olmayan birer değişim değeri'dir bu resimler.

Sotheby's müzayedesi için ressam Erol Akyavaş'ın söyledikleri bu durumu sözcüklere döker. Akyavaş, müzayedede satılacak resimler için şöyle konuşur: "Bu bir uluslararası seçim olacaktır. Bazı resimler 'bakır', bazıları '24 ayar altın' çıkacaktır."(11) Resimlerin değeri, meta sisteminin soyutlayıcı "genel eşdeğer"i "altın" veya "para" ile ölçülür farkında bile olmadan.

Toplumsal Güzeldir

Biten bir sanat, biten bir kültür, uygarlık anlamına geliyor. Bu kültürün gerçeklik olması, aşılamamış olması onun "ölü"lüğünü ortadan kaldırmıyor. Dünyadaki son gelişmelerle kendini "ebedi evrensel" ilan etmesi de... Bir kültürün ölümü, o kültürün insanının ölümüyle iç içe. Bugün kapitalist kültürün insanı, yaşayan bir ölü olmanın acılarını çekmektedir.

(11) *Cumhuriyet*, 10 Eylül 1990.

30'lu yılların başlarında bu "ölen kültür" üzerine incelemeler yapan Christopher Caudwell'in, "Güzel" incelemesinde yazdıklarını tekrarlamakta yarar var: "Pazar, sanatçının en büyük düşmanıdır. Pazarın kör çabası güzelliği katleder."[12] Pazar, piyasa çığırtkanlığının her yandan yükseldiği bu kaçgun döneminde sanatın içine düştüğü durumu bu saptama çok iyi açıklıyor. Güzel'in katli, aynı zamanda insanın katlidir. Gelişmesi durdurulmuş, dar bir yaşama hapsedilmiş, bir değişim değeri'ne indirgenen emeğiyle, bir tüketim nesnesine dönüştürülmüş insan, insanın katledilmesi değil de nedir? Güzellikten ve yaratıcılıktan alıkonmuş insan, ölü bir yerinde saymaya mahkûm edilmiştir.

Caudwell, "ölen" ama "egemenliğini" sürdüren kültürün "çirkinliğe dönüşen" güzel'ini açımlamayı şöyle sürdürür: "Tüm toplumsal ürünler: Şapkalar, arabalar, evler, ev araçları ve giysiler genelde çirkin ve tecimsel olurlar. Çünkü onları üreten üretici, toplumsal süreci göz önüne almak ya da kullanımlarına uygun bir şekilde duygusal değerlerini toplumsal olarak düzenlemeyi tasarlamak yerine; bunlara olan talebi kendisine en çok kârı sağlayacak biçimde karşılamayı düşünür. Bu en sonunda duygusal düzenlemeden başka ereği olmayan ürünlere –tablolar, filmler, romanlar, şiir, müzik– de bulaşır. Burada da bu ürünlerin duygusal düzenlenişi toplumsal olarak bilinçsizdir, güzelliğin toplumsal bir ürün olduğu fark edilmediği için sanat ürünlerinin bu en 'saf' biçimlerinde bile yozlaşma olur." Böylece, "yalnızca duygusal

(12) Age., s. 101.

ileti olan sanatı bile" ticarete sokar ve "burjuva, dünyayı daha önceki insanların düşleyemeyeceği kadar bayağı sanat ürünleriyle doldurur.[13] Türkiye, bu bayağı ürünler açısından tam bir cennettir. Romandan resme, şiirden müziğe yüzlerce bayağılık abidesi...

Caudwell, bu içler acısı duruma düşen sanatın bilinçdışı tepkisini şöyle çizer: "Derken sanatçı görevinin bu kadar yozlaşmasına tepki gösteren sanat, pazardan çekilir ve toplum dışı, yani kişisel olur. Kişisel düşte son bulan 'züppe' sanatı haline gelir." Sistem bu "züppe" sanatı da ticarileştirmekte gecikmez. Toplum dışına kaçan sanat, kısa sürede kapitalist sanat borsasında yüksek fiyattan işlem gören bir mal durumuna gelir.

Caudwell'de sanatın bir "toplumsal ürün" olarak kavranışı ve "güzel"in "toplumsallığa açılan duygusallık" oluşunun açımlanması çok önemli: "Toplumsal olarak bilinen şeylerdeki duygusal öğelerin, toplumsal bir düzen gösterdikleri her yerde ve ancak böyle yerlerde güzellik vardır. Bu düzeni yaratmak sanatın görevidir, bütün toplumsal olarak bilinen şeylere, evlere, jestlere, anlatılara, tanımlamalara, derslere, şarkılara ve emeğe uygulanabilir bu."[14] Böylece "güzel"in insani tanımı ortaya çıkar. "Güzel", toplumsallık duyusudur. Toplumsallığın gelişmesi ile yetkinleşir "güzel". Toplumsallığın var ettiği insanı güzelleştirmek, onu daha toplumsal bir yaşama götürmektir. Sanat bununla yükümlüdür. Sanatta ve

(13) Age., s. 102.
(14) Age., s. 101.

yaşamda, "güzel", toplumsallaştıkça gelişen insanı daha gelişmiş bir toplumsallığa götüren estetik bilinçtir.

Bu, ekonomi politiği yenecek olan "güzel"dir. Ekonomi politik, bu "güzel"i somutlayan sanatla duyarlı kılınmış insanın mücadelesiyle aşılacaktır.

Ekonomi politik, kapitalizmin bilimidir. Bu bilimi büyük bir eleştiriden geçiren Marx, ekonomi politikten şöyle söz eder: "Ekonomi politik, bu refah bilimi, (...) aynı zamanda, haktan vazgeçirme, yoksun kılma, esirgeme bilimidir de (ve temiz hava ihtiyacını ya da elini kolunu oynatma ihtiyacını bile insandan esirgeyecek kadar ileri gider). Bu şahane sanayi bilimi, aynı zamanda çilecilik bilimi olup, gerçek ideali, çileci ama gaddar bir cimri ile çileci ama üretken bir köledir. Ahlak ideali ise, ücretinin bir bölümünü Tasarruf Sandığı'na götüren işçidir ve bu cazip düşünceye hizmet için kendine hazır bir sanat bile bulmuştur: Demek ki, ekonomi politik (dünyevi ve zevklere yönelik görünüşüne rağmen), hakiki bir manevi bilimdir, bilimlerin en manevi olanıdır. Kendinden vazgeçme, yaşamdan ve her türlü insani ihtiyaçtan vazgeçme onun ana tezidir."(15)

Bu insan karşıtı, insanlıktan çıkma biliminin aşılması nasıl mümkündür? Ekonomi politiğe yenik düşen sanatın, toplumsallaştırıcı "güzel"in kurtuluşu nereden geçer?

Bir bilim, nesnesi ortadan kalkınca geçersiz olur. Ekonomi politiğin nesnesi kapitalizm yıkılınca, ekonomi politik bi-

(15) Marx, (Engels-Lenin), *Sanat ve Edebiyat*, Çeviren: Aziz Çalışlar, Ekim Yayınları, 1990, Ankara, s. 108-109.

tecektir. Böylece, yoksun bırakılmanın, metaya indirgenmenin kıskacından kurtulan insan, varetmenin, birlikte varolmanın eşsiz güzelliğini yaşayabilecektir. "Baskı yerine yardımlaşmaya dayanan, zorunluluğu gözardı etmek yerine, bilincine varan bir toplumda, kavramlar kadar istekler de toplumsal sürecin bir parçası halinde, toplum tarafından yönlendirilebilir. O zaman güzellik toplumsal sürecin her parçasına bilinçli olarak girmek için geri dönecektir. Emeğin artık çirkin olmayacağı ve emek ürünlerinin yeniden güzelleşeceği bir düş değildir."(16)

Geleceğin insani toplumuna götüren yolda güzeli somutlayan sanatçıyı ise "özveri" beklemektedir. Metalaşmanın ve çirkinleşmenin reddi, sisteme karşı "özveri"ye dayalı mücadeleden geçer. Nâzım'ın "Angina Pektoris"i bunu ne güzel anlatır. Sanatçının insana vereceği bir tek kırmızı elması vardır. Kalbi...

(16) Caudwell, age., s. 107.

Metalaşan Sanat Üzerine Bazı Düşünceler

I

Kapitalist iktisadın bir kategorisi olan meta, sanata da bulaşıyor. Sanat ürünü artık metadır. Bunun sanat üzerinde çok yıkıcı, tahripkâr etkileri söz konusu. Çözümlenmesi, irdelenmesi gerekiyor. Sadece gerçekliğin bir yanı olarak saptanıp bırakılmakla yetinilmeyecek bir önemi ve belirleyiciliği var.

II

Tekelcilik, sanatın da niteliklerinden biri olmaya başlıyor. Tekel, bir etkinlik alanında, alanı tek, tekil iradeye bağlama sürecinde ortaya çıkıyor. Ekonomik alanda merkezileşmeyi, belirli bir alanın üretim, dağıtım, tüketim sürecinde denetlenmesini, ele geçirilmesini anlatıyor. Sanatta da yaşanmaya başlıyor. Sanatın belli dallarında, belli sanatçılar "tekeller" benzeri bir otoriteye, belirleyiciliğe, denetleyiciliğe kavuşuyor. Ekonomide tekelleşme, belli nesnel ilişkiler üzerinde temellenerek gerçekleşiyor. İdeolojik bir etkinlik yanıyla sanat-

ta ise tekelleşme, tekelci sistemin ideolojik etkinliğiyle belirleniyor. Nesnel temeli sistemin kendisi, ama kesinlikle sanatsal etkinlik süreci değil. Sanatın iç süreçleri çeşitliliği, zenginliği, özgüllük, özgünlük, biriciklik temelinde üretimi gerektirirken, sanata tekelleşme dışarıdan bulaştırılıyor. Tekelci sistemce taşınıyor.

Tekelleşme, sanatın temel niteliklerine karşıt bir özelliği gerçekleştiriyor. Sanatın yıkımına yol açıyor. Bunalım, yıkımın bilincine varmaya çalışan, sezen, etkisizleşmiş bir sanatın acısını duyan sanatçının bunalımıdır. Bunalım, kendi varlık koşullarını ortadan kaldıran tekelleşmeye karşı sanatın, sanatçının bunalımıdır.

III

Sanatta tekelleşme, tekseslilliktir. Tekelleşmenin sanata taşınması tekseslilliği üretiyor. Sanat, estetik bir etkinlik olarak, insanın güzeli arayışını somutladığı en yaratıcı alandır. Güzel, arayışın zenginliğinde yetkinleşiyor. Güzellik, çeşitliliğin arttığı, insan bilinci ve eyleminin önündeki sınırların gerilediği, arayışların tutkuya büründüğü, çelişkilerin ve çatışmaların yoğunlaştığı ortamlarda geliştiriliyor. Yakalanan ve yaratılan güzellik böyle koşullarda yetkin sanat ürünleri olarak somutlanıyor.

Sanatta tekelleşme, tekseslilik olarak, bu ortamı ortadan kaldırıyor. Otorite, starlaştırılmış sanatçı, ortaya her şeyin "mutlak güzelini" koymuş olarak sürülüyor. Arayışların

üzerine çıkmış, her şeyi aşmış olağanüstü biri; bir peygamber... Artık ondan başkası önemli değildir. Roman mı, hepsi odur... Resim mi, bir tek o vardır... Sinema mı, onun filmi dönüm noktasıdır... Burada söz konusu olan tek kişi olmayabilir. Sayı beş on kişiye de çıkabilir, sorun sayı değil; sözü edilenlerin, sanatın bütününden koparılarak, soyutlanarak göklere çıkarılmasıdır. Ayrıca bu tekelci sanatçılar, değişik tonlarda ayrılsalar da aynı sesi verirler, aynı güzellik anlayışıyla yapıt üretirler. Bu yüzden sayıları önemli değildir, bir tek kişi olarak soyutlanabilirler.

Tekelleşme sürecinde ortaya çıkan değerlendirme mekanizması, sanatçının ve sanat eserinin yansıdığı bir aynaya benzetilirse; en uygunu lunapark aynalarıdır. Bir cücenin dev görüntüsü aynayı kaplar. Biraz uzakta duranlar ise aynaya girmeye fırsat bile bulamazlar. Bu çarpıtan ayna ilişkisi, tekelci sitemin sanatsal işleyişine çok uygundur. Sanatçı, burada etkinliğini sanatıyla gerçekleştirmez, sanatı ayrıdır; sanatçı burada, aynadaki imajıyla etkinlik sunar. Aynadaki şişirilmiş, kocaman imaj, sanatçının sanatının nitelikleriyle örtüşmez; tıpkı lunapark aynasında fiziksel yasaların imajı belirleyişi gibi, burada da tekelci sistemin yasaları imajı belirler. Lunapark aynasında öznenin yeri, aynanın odak uzaklığı vb. belirleyicidir; tekelci sistemde ise özne, yani sanatçı, tekelci sistemin ideolojisine uzaklığına yakınlığına göre bu aynada yer bulur kendine.

IV

Ayna, kitle iletişim araçlarından oluşur. Gazeteler, televizyonlar, radyolar, dergiler, konferans kurumları vb. Sanatçının ürününün nitelikleri burada bir tek şeye hizmet eder. Yapıtta içerili güzellik anlayışının, bu güzellikte içerili ideolojinin belirlenmesine. Bu belirleme, yapıtı ve sanatçısını starlaşmaya veya görmezden gelinmeye mahkûm edecektir. Tekelci sistemin aynası, kitle iletişim araçları bu konuda inanılmayacak denli hassas ve kararlı davranır.

V

Sanatta tekelcilik, bir birey olarak sanatçının ölümünü getirir. Sanatçı, sanatsal etkinlik sürecinin nitelikleri gereği gelişmiş bir bireysellik içermek zorundadır. Sanat, özne ile nesne arasındaki estetik bir ilişkinin ürünüdür. Bir özne olarak nesneyle bireysel bir ilişki, özgün bir ilişki kuramayan, belirli bir nesneyi, durumu herkesten farklı algılayamayan sanatçı, bu ilişkinin somutlandığı özgül bir sanat yapıtı ortaya koyamayacaktır. Sanat yapıtı, yaratıcısının gelişmiş şahsiyetler, bireyler olmasını gerektirir.

Sanatın metalaştığı tekelci sistemde sanatçının bireyselliği gereksizleştirilmiştir. Ayna benzetmesinde, görüntü özneden bağımsızlaşmıştır; dolayısıyla sanatçının bireysel özellikleri, nitelikleri anlamını yitirmiştir. Bu, iki şeyi açıklar:

Steoretipleşen, sistemin ona yüklediği imajı dirençsiz taşıyabilen, kişiliksiz bir sanatçı modelini. İkinci olaraksa, metalaşmayı.

VI

Metanın biricikliği söz konusu olabilir mi? Meta, değişim için üretilen ürün demektir. Kapitalist üretim sürecinin temel kategorisi olarak meta, değişim değeri ile kullanım değerinin çelişkili birliğini temsil eder. Üretim ve tüketim ilişkisinin bir biçimi olarak gerçekleşir meta. Bu ilişkide, iki yan için iki ayrı değeri kendinde barındırır. Üreten için sadece bir değişim değeri'dir; onun karşılığında elde edilecek şeyler, genel biçimiyle para önemlidir. Tüketen içinse, metanın kullanım değeri'dir önemli olan. Bir eşya olarak metanın nitelikleridir. Tüketenin bir ihtiyacını karşılama yeteneğidir.

Sanat, bu meta ilişkisinin kıskacına girmiştir, bu ilişki sanatın bitişi demektir. Çünkü sanat metalaştığında sanatçı için onun nitelikleri ikincilleşecektir. Oysa sanat nitelikleriyle varolur. Nitelikleriyle bir kullanım değeri taşır. Estetik değer, nitelikler üzerine kuruludur.

Sanat, estetik bir ürün olarak insanın estetik dünyasına, estetik bilincine etki yapar. Estetik süreçler insan yaşamının niteliklerinden, insanı ileriye iten eğilimlerden biridir. İnsanlaşmanın, giderek daha toplumsal bir yaratık olmanın kanallarından biridir. İnsan sürekli yeni güzellikler yaratır, daha güzelini gerçekleştirmek için mücadele eder. Bu yönüyle sa-

nat, basit, belirli, sınırlanmış bir kullanım değerine sığdırılamaz. Yemek yemek, giyinmek gibi bir ihtiyacın karşılanması türünden basit bir biçimde elde edilemez. Karmaşık süreçlerin ürünüdür sanat, sınırsız bir etkinliği gerektirir. İnsanın maddi manevi gelişiminin karmaşık ilişkilerinden üretilir. Basit bir kullanım değerine sığdırılamayan sanatın, güzellik'in değişim değerine indirgenmesi ise mümkün olamaz.

Sanat, bir güzellik yaratma uğraşı olarak sanatçının toplumsallığıyla doğrudan bağlıdır. Güzellik bir niteliktir. Belli doğal, toplumsal ve maddi manevi ilişkilerce belirlenir. Sanatçı toplumun belli bir bireyi, bir toplumsal varlık olarak etkinlikte bulunurken; güzelliği kendi sınıfına, dünya görüşüne göre algılayacak, ortaya koyacaktır. Bu yanıyla güzellik, görecelidir ve toplumsaldır. Değişik sanatçıların birbirinden farklı güzelleri, güzellik anlayışları vardır.

Bir yaratıcı olarak sanatçı, kendisini en çok etkileyen, ifade eden, kendi toplumsal konumuna, bakışına uygun bir güzel'i yaratacaktır. Bunu tutkuyla yapacaktır. Kendi güzelini, yalnızca toplumsal değil, bireysel anlamda da yapıtında somutlayacaktır.

Bir "meta üreticisi" olarak ise, sanatçı ne yapabilir? Meta ilişkisinin gereklerini mi? Ürettiği ürünün değişim değerini, yalnızca onu gözeterek bir sanat yapıtı üretmeye koyulmak zorundadır. Yapıtın estetik nitelikleri ikincildir artık. Meta üreticisi sanatçı şöyle düşünmek zorundadır: Benim yapıtımın değişim değeri yaratabilmesi, basılması, satılması, serpilenmesi vb. için bir kullanım değeri, yani ona ihtiyacı olanlar

olması gerekir. İyi ama, şu sıralar insanların nasıl bir sanat yapıtına ihtiyaçları var? Bu soru sanatçının elini kolunu bağlar. Güzellik, artık sanatçıya yabancılaşmıştır. Üretmeye zorunlu olduğu kendi güzeli değildir artık; değişim değeri yaratabilecek bir güzel'i üretmesi gerekmektedir. Yani "tüketicinin" güzelini. Sanat için "tüketici" söz konusu olabilir mi? Sanat, güzel'in üretilişi ve insanlara taşınışı, insanlar aracılığıyla yaşama katılışı süreci olarak nasıl tüketilebilir?

Metalaşma, sanatı bir tüketime dönüştürür. Sanatçıyı tutkuyla bağlandığı kendi güzelinden ayırır, tüketicinin güzelini üretmeye mahkûm eder.

Böylece zengin adam ressama der ki, "Evimin duvarı leylak rengi, ona uyan bir tablo yap." Yayıncı, romancıya, "Bugünlerde esrarlı, cinayetli romanlar iyi gidiyor, bir tane de sen yaz!" der. Müzisyen en çok dinlenen müziği üretir?

Böylece sanat kendine yabancılaşır. İnsanın daha güzel, daha esenlikli bir yaşam yolunda değişmesi ve değiştirmesinin temel aracı olan sanat; insanın varolanda durdurulmasının aracı kılınır. İnsanı varolan güzelliğe, o da varsa, mahkûm etmenin görünmez duvarlarına dönüştürülür. Yaratılan güzellik midir? Güzellik bireysel olmaksızın düşünülebilir mi? Sanat, sanatçının bireysel etkinliği, tutkusu, bağlılığı olmadan ortaya konabilir mi?

Dil Arayışı

I

Şizofrenlerin gerçekdışı, anlamsız, kırık dili ile varolan dili aşarak gerçeklik temelinde yeniden kuracak bir devrimci dil: Yeni dil arayışlarının iki ayrı yolu mu? Birincisi, nesnel gerçekliğin acımasızlığı ve boğuculuğuna karşı oluşturulan çözümsüz bireysel tepkiyi içeriyor. Varolan, verili ilişkilere, bu gerçekliğe yenilmiş insanın trajik dili oluyor. Argoyu da bunun içine alıyorum. Argo, bireysel sınırları aşmakla birlikte, şizofrenin kurduğu dille argo birer kaçış dili.

İkincisi, gerçeklik temelinde kurulacak yeni dil ise, varolan gerçekliği olumlu anlamda aşmanın bir aracı ve amacı oluyor. Bu dil, nesnel gerçekliği aşacak potansiyelleri yakalamak, harekete geçirmek için zorunlu. Öte yandan, harekete geçirilen potansiyellerin kuracağı yeni nesnel gerçeklik için açıklayıcı bir dil olarak gerekiyor.

Aslında burada, insan bilinci, düşüncesi ile nesnel gerçeklik ilişkisinin sonsuz diyalektiğidir karşımıza çıkan. İnsan, beyninin soyutlama yeteneğiyle nesnel gerçekliği kavramlaştırarak algılıyor. Bilme süreci kavramlaştırma ve kav

ramların ilişkiye sokulmasıyla ilerliyor. Dil, bu sürecin ürünü. Soyutlama ve kavramlaştırma yeteneği hem düşüncenin nesnel gerçeklikten görece bağımsızlaşmasını, hem de bununla nesnel gerçekliğin derinlemesine kavranabilmesini, görünenin arkasındaki özü, gerçekliğin iç ilişkilerini çözümleyebilme gücü kazandırıyor.

Yeni kavramlar, nesnel gerçekliğin ulaşılabilen özü... bilincin yeni gelişmeleri... Yeni kavram varolan dilin sınırlarını zorluyor. Yeni bir dile doğru. Nesnel gerçeklikteki nicel birikimlerle nitel dönüşümler ilişkisini bilinçte de görmek olası. Bilincin toplumsal ve sistemleştirilmiş biçimleri bilim, sanat ve felsefe tarihinde bu nitel dönüşümleri, sıçramaları, "yeni dil"e geçişleri yakalamak olanaklı. Bu "yeni dil"ler, onların kavramları değişken nesnelliği kavramada, dönüştürmede büyük rol oynuyorlar.

Bilimde Copernicus, Newton, Einstein, kuantum teorisi ve benzerleri yeni dilleri belirliyor.

Sanatta Rönesans bir yeni dil ve yeni insan arayışı olarak beliriyor. Gerçekçilik, Romantizm, İzlenimcilik, Kübizm, Gerçeküstücülük, Sosyalist Gerçekçilik ve benzerleri bu yeni dil arayışlarının kilometre taşları oluyorlar.

Filozofluk ise bir yeni dil kurabilmekle başlıyor. Felsefe olabilmeyi başarmış her düşünce gerçekliğe yeni, kendine özgü kavramlarla yaklaşmayı deniyor. Felsefe tarihi öğrenmek, her filozofun dilinin öğrenilmesiyle başlıyor.

Yeni dil, sanat için yaratıcılığın ve etkinliğin zorunlu bir koşulu aynı zamanda. Eski dille söylenen, bugünkü insanı

etkilemiyor; bugünkü dille oluşturulan, kanıksanmış ve sıradan geliyor; etkilemek için aşmak gerekiyor. Burada "dil"in anlamını geniş tutuyorum. Edebiyat dışındaki sanatların da kendi öğeleri arasındaki ilişkilerin oluşturduğu birer dilleri var.

Bizde, yeni bir dille evrensel ölçüde sanat yapabilmiş insanlardan biri Nâzım Hikmet'tir. Şiirde eski olan dili aşarken, döneminin dilini de aşıyor, geleceğe uzanıyor. Garipçiler, Nâzım'ın şiirde çok önceleri yaptığı biçimsel yenilikleri, yeni dilin biçimsel öğelerini temel alarak bir yeni şiir akımı kuruyorlar. Nâzım'ın yakaladığı dil, kendi yaşadığı dönemi çok aşıyor. Fakat Garipçileri de çok aşıyor. Çünkü onlar sadece biçimde bu yeni dile ulaşmaya çalışıyorlar.

Burada yeni dilin önemli bir niteliği karşımıza çıkıyor: Yeni dil sadece biçimsel bir yenilik demek değil, asıl, içerikte yeni bir dil demek. İçerikte yeni olmayan, sadece biçimde yenilik arayan yeni dil olamıyor. Başa dönersek, şizofrenin dili biçimsel olarak yeni bir dil, fakat içerik olarak yeni değil, hatta geriye gidişi anlatıyor. Biçimsel olarak yenilikse, bugünü farklı bir biçimde terennüm etmekten ve mutlaklaştırmaktan öteye gitmiyor. Nesnel gerçeği kavramak ve olumlu yönde değiştirmek için yeni dil, içerik olarak da yeniyi taşımak zorunda.

Sanatta yeni dilin biçimsel yeniliklerle kurulma çabalarına çok sık rastlanıyor. Edebiyatta örneğin, Ferit Edgü, Orhan Pamuk, Latife Tekin, Adalet Ağaoğlu, bütün İkinci Yeni şairleri ve benzerleri bunu yapmaya çalışıyorlar. Yukarıda de-

tiği bir ilişki bu. Egemen ilişkinin ideolojisi, dille, özneyi değişimsizliğin savunucusu yapıyor böylece. Aynı zamanda bu dil, değişimi ikincil yanlara yönelterek özneye belli bir rahatlama da sağlayabiliyor. Sözgelimi savaşta şöyle bir şey öne sürülüyor: "Saddam sivil hedeflere saldırıyor, müttefikler bunu kınadı." Bu cümle öncelikle savaşın doğallaştırılmasını anlatıyor. Savaşta yanlış olan, bir tarafın sivillere saldırmasıdır; savaş, eğer iki ordu karşılıklı birbirlerine saldırıyorsa doğaldır. Özne burada savaşa değil, savaşın "kuralları" dışına çıkılmasına karşı çıkmaya yönlendiriliyor. Sanki savaş soyutlanmış bir çatışmadan ibaret veya öyle olabilirmiş gibi. Savaş, "kuralları" olabilen bir spor karşılaşması sanki. Bu cümlenin dili bizi savaş karşıtlığından uzaklaştırıyor, "faul yapma" diye bağıran bir futbol izleyicisine dönüştürüyor. Savaşın kendisi, nedenleri, özü ise gölgede bırakılmış oluyor.

Örneklemeye devam ediyorum: "Çarpık kapitalizm" tamlaması ne anlatıyor? Veya "vahşi kapitalizm" neyi çağrıştırıyor? Bu tamlamalar çarpık olmayan bir kapitalizmi veya vahşi olmayabilecek bir kapitalizmi düşündürtüyor. Peki çarpık ve vahşi olmayan bir kapitalizm düşünülebilir mi? Bu kavramlarla özneye dayatılan şudur: "Toplumundan rahatsız mısın; bak, işte bu, çarpık kapitalizmden dolayı. Kapitalizm çarpık olmasa, Avrupa'daki gibi olsa her şey halledilecek..." Nesnel gerçekliği kavrayan bir düşünce yerine, nesnel gerçekliği çarpıtan bir düşünce.

Özne farkında olmadan, beyninden geçen her düşüncede dilin bu tuzağıyla karşı karşıyadır.

ğindiğim nedenle anlamsız ve etkisiz kalıyorlar. Aşmak için içerik ve biçimde yeni bir dil kurmak gerekiyor. Tek yanlı yenilik, geriliğe götürüyor.

II

Dil, egemenliği dışarıdan içeriye taşıyor. Egemenlik, dille öznenin beyninde, onun düşüncelerinin rengi oluyor. Özne, kendisine karşıt bir ideolojinin üreticisi, yaşatıcısı, eyleyicisi haline geliyor. Dil, düşüncenin dolaysız aracı olarak insanın gerçekliği özümseyişinde belirleyicidir. Burada öznenin yabancılaşmış gerçekliği, ilişkileri ve konumu egemen dil içinde doğallaştırılıyor. Bu doğallaşma, dil aracılığıyla bizzat öznenin bilincince üretiliyor. Egemen dilin verileriyle orada, beyinde.

Bu, şu önemli sonuç demek: Özne gerçekliği çarpıtılmış algılıyor, dolayısıyla gerçeklik üzerinde dönüştürücü bir etkide bulunma olanakları engellenmiş oluyor. Gerçekliği etkileme girişimleri başarısızlıkla sonuçlanıyor. Çünkü gerçeklik, tutarlı bir kavranıştan yoksun özne bilincinde. Öte yandan, yabancılaşmanın "doğallaştırılması", öznenin değişim ihtiyacını da sınırlıyor. İlişkilerini ve konumunu doğallaştıran özne bilinci, özneyi ilişkilerini ve çevresini değiştirme etkinliğinden alıkoyuyor.

Egemenlik, böylece sürdürülüşünü bizzat üzerinde egemenlik sağladıklarına borçlu oluyor. Burada egemenlik bir ilişki biçimi, ancak nesnellikten kopuk değil, nesnelliğin üret

III

Son bir örnek. Bize Tevfik Fikret şöyle anlatılıyor: "Zorbalığı eleştirdi, halkı yasadışı uygulamalara direnmeye çağırdı."[1] Burada terslik nerede? Fikret, halkı "yasadışı" uygulamalara direnmeye çağırıyor. "Yasadışı"... Fikret'in direniş çağrısı yasayla sınırlanıyor burada. Yasanın kendisi dışarıda tutuluyor. Ya zorbalığı yasa üretiyorsa? Yasanın kendisi zorbalıksa? Bu cümlenin yazarı, kuşkusuz, yasa ilan edilen şeylerin tarihle ve toplumla koşullu olduğunu biliyor. Yasalar zamanla değişiyor, bir sistemin yasası öbürünün yasadışısı haline geliyor. Ama yine de bu cümle içinde farkında olmadan yasa, dokunulmazlaştırılıyor.

Fikret'in ünlü dizeleri gerçeğin tam tersi olduğunu anlatmaya yetebilir: "Kanun diye, kanun diye, kanun tepelendi." Fikret bize, yasanın geçiciliğini, egemen olanın çıkarına düzenlendiğini sezdiriyor. Kanunu savunmuş olmanın düşkırıklığını yazıyor Fikret. Böylece, yasanın kendisine karşı bir güvensizlik taşıyor. Arslan Kaynardağ, yukardaki cümleyle, Fikret'i sınırlıyor. Egemen dilin kalıpları bizi yasayı savunmaya, yalnızca yasadışıya karşı olmaya koşulluyor.

Egemen dil, bize gerçekliği yanlış gösteriyor. Bilincimizin önünü tıkıyor. Gerçekliği kavramak ve dönüştürmek için adım adım çözülmesi ve kırılması gereken bir dil bu. Sevgili Gündoğdu'nun diliyle, "milimetrik mücadele" en yoğun bu-

(1) Arslan Kaynardağ, "Aydınlanma Felsefesi ve Türkiye", *İnsancıl*, Şubat 1991, s. 4.

rada veriliyor. Yeni bir dil oluşturmak, yeni bir gerçeklik oluşturmaya giden yolun içinde yer alıyor. Gerçekliği dönüştürmek için onu derinlemesine kavratacak bir dil...

Bu yazı burada bitmiyor. Başa dönüyorum. Acaba yazının ne kadarında egemen dilin tuzaklarını aşabildim?

Abdülcanbaz Yazıları

I. Parabazların Düzeninde *Abdülcanbaz*

Abdülcanbaz'ın, Koç mamullerinin reklamını yapar konuma gelmesi, Marx'ın *1844 Elyazmaları*'ndaki parayla ilgili harika değerlendirmesiyle bağlanabilir: "Para her şeyi karşıtına dönüştürür." *Abdülcanbaz*, tam da bu nedenle, '80'lerde etkinliği artan parayla, karşı çıktığı parabazların "misyoner" sunucusu oluyor.

Buradan, sanatın "karşıtına dönüşmesi" sorununa gelinebilir. Eğer, paranın veya değişen toplumsal ortamın etkisiyle bir sanat eseri, karşı çıktığı değerlerin üreticisi konumuna düşebiliyorsa, bu durum, bu sanat eserinin hangi eksiğiyle açıklanabilir? Bir dönem sisteme karşıt görünen bir sanat eseri, sonradan sistemin savunucusu oluyorsa bunun temel nedenlerini, o sanat eserinin bakış açısında aramak gerekiyor.

Abdülcanbaz özelinde bu, şöyle görünüyor: Öz olarak *Abdülcanbaz*, Kemalist temelde bir bakış açısından yola çıkıyor. Kemalizm, tekel öncesi burjuva ideolojisi olarak algılanabilir. Kemalizm, bu sistemle bir karşıtlık taşımıyor; tersine, bir dönem bu sistemin ideolojisini oluşturuyor. Bugünle karşılaştı-

rıldığında, Kemalizmden kalkarak sisteme eleştiri getirildiğinde, köklü bir eleştiri olmaz bu. Sistem içi, nüanslardan öteye geçmeyen bir eleştiri olur.

Kemalizm, Türkiye'de kapitalizmin gelişim sürecinde, te-

Ekibiyle beraber patronun hizmetine giren Abdülcanbaz...

kelleşmeyle ortaya çıkan yeni gelişmeleri eleştiri hedefi alabilir belki. Tarihsel olarak nüanslarda karşıtlıklar taşıyabilir, ama sonuçta bugünün tekelci burjuva ideolojisinin içinde yer almasını önleyemez bu durum. Kemalizmin bugünkü tekelci burjuva ideolojisiyle bütünleşmesi, içinde önemli bir bileşen olması da bunu gösteriyor. *Abdülcanbaz*, sistemin bugününe tekel öncesi bir konumdan kalkarak bir eleştiri getiriyor. Sistemin kendisine değil, tarihsel gelişimi içinde kazandığı belli biçimlerine, uzantılarına, kendi kısıtlı, kurgusal Kemalist ütopyasının dışına taşan "yozlaşmalarına" eleştiri getiriyor. *Abdülcanbaz*'ın ve Kemalist bakış açısından yola çıkan birçok sanat eserinin temel yanılgısı da burada. Sistem, bugün geldiği noktada yozlaşmış değil, bu sistemin tarihsel gelişimi, bu "yozlaşma" diye nitelenen sonuca götürmek zorunda. Yozlaşma değil, sistemin zorunlu gelişimi getiriyor buraya. Sistemin "yozlaşmış" olarak nitelenebilecek bir durumu yok. Bir yanılsama bu.

Bu yanılsamayla *Abdülcanbaz*, sistemin gelişiminin belli bir aşamasında karşıt göründüğü değerlerin üreticisine dönüşebiliyor. Sistemin sözcüsü durumuna gelebiliyor. Para, sistemin temel fetişi, *Abdülcanbaz* türünden sanat ürünlerini ve anlayışlarını, '90'lı yıllara doğru, hızla kendine çekiyor ve karşıtına dönüştürüyor. Yaşanan büyük bir asimilasyondur.

II. Tekelci Sirkte Abdülcanbazlar

İlginç bir öyküsü vardır *Abdülcanbaz*'ın. Önce Aziz Nesin yazar, Turhan Selçuk çizer; üçkâğıtçı, düzenbazın biridir. Rı-

fat Ilgaz devralır yazmayı, kısa sürede o da bırakır. Bu arada Abdülcanbaz uslanır, erdem ve iyilik timsali, haksızlığa savaş açan bir kahraman olur. Temiz Osmanlı... Ya da Kemalizmin timsali bir tipin Osmanlı'ya doğru 15 yıllık bir geriye kaydırılması... Maceralarından birinde, 1908 Jöntürk İhtilali, İngiliz oyunu olarak nitelenir. Resneli Niyazi'lerin dağa çıktıkları o 1908 İhtilali kolayca bir oyuna indirgenir. Zamanla *Abdülcanbaz*'ın "sosyal içeriği" kuvvetlendikçe kuvvetlenir. '70'lerde ilerici bir tiyatro; Dostlar Tiyatrosu sahneye koyar *Abdülcanbaz*'ın bir macerasını... *Abdülcanbaz*'ın önlenemeyen yükselişi '80'lerde yeni bir evreye girer. Önce bir külliyat olarak gelir okurun karşısına. Sonra tam unutulmaya terk edilmişken Koç Holding'in reklamlarında yeniden doğar. Gözlüklü Sami'nin ezeli düşmanı *Abdülcanbaz*, değişen şartlarda "gerçekçi olmuş", çareyi Gözlüklü Sami türünden bir holdingçinin himayesine girmekte bulmuştur. Üstelik, ekibiyle beraber...

Abdülcanbaz'ın bir tekeller sirkine dönüşen şu kara komik ülkedeki bu olağanüstü dalgalı serüveni,(*) Türkiyeli sanatçıların aynı yıllardaki değişimine ne kadar uyuyor. Abdülcanbaz, sanki bu süreçteki sanatçıyı tipleştiren bir karikatür oluyor. Ne kadar iyi anlatıyor.

(*) '90'lı yılların ikinci yarısında yeniden bir tiyatro oyunu olarak sahneye çıktı Abdülcanbaz. Yanlış hatırlamıyorsam, bu kez, burjuvazinin düzende bir restorasyona giriştiği 28 Şubat dönemine denk düşüyordu bu çıkış; dinci gericiliğe karşı ideolojik bir malzeme sağladı. *Milliyet* ve ardından *Cumhuriyet* gazetelerinde tefrikasına başlandı. Şimdilerde ise, bir tekelci sermaye yayınevince yayımlanıyor. Burada söylenenlerin, değerli sanatçı Turhan Selçuk'un kişiliğinden tamamiyle ayrı değerlendirilmesi gerekir. Yapmaya çalıştığım, bir çizgi roman tipinin ideolojik, toplumsal-tarihsel çözümlemesidir.

Şimdi yazılacak şunlar var:

Reklamcılık ve onunla birlikte grafik, tekelci kapitalizmin en son ve en muhteşem sanatları. Bir yarasa filmi çekiliyor, tüm dünya onun sembollerini taşıyan oyuncaklar, tişörtler, sütyenler vs. ile dolup taşıyor. Çağımızda her şeye bir "amblem" gerekiyor. Yoksa "çağdışı" kalınıyor. Şimdi, önerim şu: Bu kadar iyi anlatan bir çizgi roman kahramanından daha iyi amblem olur mu, asimilasyoncu sanatçıya, sisteme kapılanan sanatçıya, okura denk düşen? Derhal seri üretimle Abdülcanbaz rozetleri, tişörtleri, ayakkabıları, kalemleri vs. üretilmesi gerekiyor. Yetmiyor.

Devlet kurultayları ülkesi Türkiye'de Abdülcanbazlar kurultayı eksik kalıyor. Kültür Bakanlığı, derhal, bir Abdülcanbazlar politikası oluşturmak için bir kurultay toplamalı. Bütün sanatlardan bütün Abdülcanbazlar toplanmalılar. Önce demokrat kültür bakanı çıkıp konuşmalı. Alkışlamalılar. Arkasından Abdülcanbazlığı genişletmek ve geliştirmek için, devletin bekası vs. için programlar oluşturmalılar. Hararetli konuşmalar yapılmalı. Dağılmalılar.

Sonra ressam Abdülcanbaz gitmeli, sadece sarı boya almalı... Sırf altın çizmek için... 24 ayar altın... Para da olabilir...

Dergi yöneticisi olanı koşmalı dergisine. Abdülcanbazlar Kurultayı'nı ve demokrat bakanı yazmalı...

Tiyatrocu olanı, hemen bir oyun koymalı sahneye. Bir insanın öbürleri için hiçbir şey yapmaması gerektiğini, dayanışmanın anlamsız olduğunu, önemli olanın "bugünü yaşamak" olduğunu anlatan... Devlet yardımı almayı da unutmamalı...

Romancı Abdülcanbaz oturmalı daktilosunun başına. Yazmalı içinde esrarengiz kişilerin gezindiği esrarlı vakaları, eski İstanbul kocakarılarının dedikodu üslubuyla. Karanlık bir ad koymayı da unutmamalı romanına. Gerçekçi olmaması da şart.

Sinemacı koşmalı sete. Almalı devlet yardımı ve her nasılsa Abdülcanbaz'ı bugüne kadar fark edemediğine yanarak çekmeli bir Abdülcanbaz filmi; çağdaş tarafından: Abdülcanbaz bir reklam şirketinde art direktördür. Ülkenin en zengin holdingçisi bir gün ona gelir, ürettiği tuvalet kâğıdının reklam kampanyası için. Heyhat, yanında gözleri görmeyen manik-depressif kızı da vardır. Abdülcanbaz ona âşık olur vs.

Abdülcanbaz şair biraz şanssız, hayıflanarak neden şairlere devlet sübvansiyonu verilmiyor diye, kızgınlıktan küle dönmüş, anlaşılmaz laf dizilerini sıraladığı taş gibi şiirler yazmalı.

Fakat işi en zor olanı, o, eleştirmen Abdülcanbaz. Bu üretilen bir sürü dökümtüye bakacak, en şaşaalı ve anlaşılmaz türden övgüler dizecek. Labirentler, esrarlar, "puzzle"lar, kesişmeler, post-modernizm vs. bulacak...

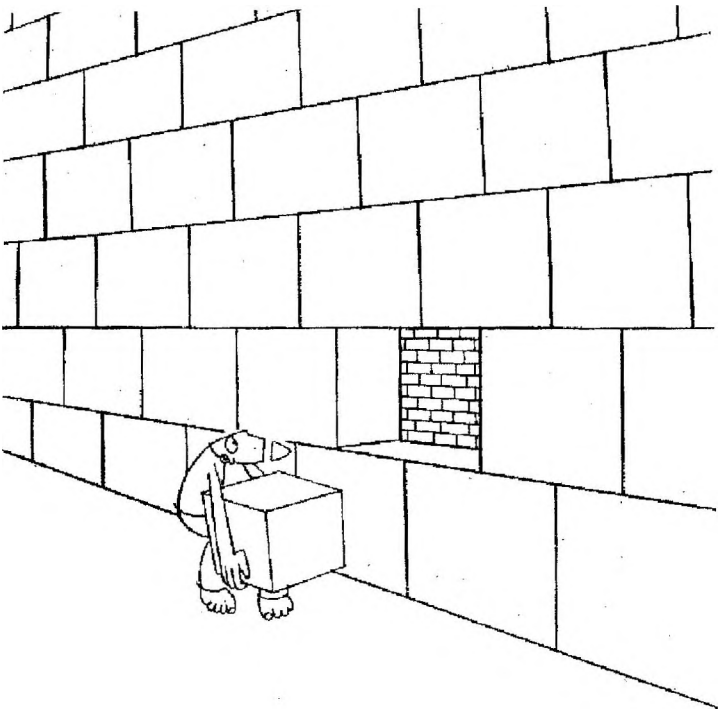
Sonra?

Sonrası devlet kerim. Yapar birkaç kurultay daha... Dağıtır beş on kese ulufe daha Abdülcanbazlara...

Duvara Açılan Kapılar

Şu kapının önünden geçerken hep o karikatürü düşünüyorum. İstanbul Üniversitesi'nin Esnaf Hastanesi'ne bakan kapısı. Birkaç yıl önce kapatıldı. Bazı şeyler ne kadar hızla unutuluyor. Bir zamanlar bu kapının açık olduğundan, Süleymaniye önünden gelen birinin, Beyazıt kapısına kadar yürümek zorunda kalmadan üniversiteye girebildiği bu kapının varlığından, üniversiteye girip çıkan kaç kişi haberdar? Osmanlı'nın Harbiye Nezareti, şimdinin İstanbul Üniversitesi'ni çevreleyen yüksek duvarlar boyunca yer alan ve kapalı tutulmaktan "kapı" oldukları bütünüyle bilinçten silinmiş öbür kapılar ya...

Kapılar bir kere kapatıldı mı, bir zamanlar orada bir kapı olduğu hızla unutuluyor. Egemenlerin kapı kapatıcılığı bu unutkanlıktan güç alıyor. Kapalı bir kapı, Yalçın Çetin'in karikatürünü anlatmaya yetmez. Bu kapının bu karikatürü çağrıştırmasının başka bir nedeni var. Bir gün, bu kapı açıldığında içeri girmek için heyecanla bekleyenler düşkırıklığına uğrayacaklar. Kapıyı açtıklarında içerden örülmüş bir duvarla yüzyüze gelecekler. Yalçın Çetin'in karikatürü tam bu düşkırıklığı anını anlatıyor.



Yalçın Çetin'in unutulmaz karikatürü.

Her ikisi, İstanbul Üniversitesi'nin içerden örülmüş kapısı ve Yalçın Çetin'in karikatürü, egemenlerin tipik yüzünü ortaya seriyor: İnsanın önüne dikilen kapıları ve duvarları yeni duvarlarla, yeni kapılarla tahkim etmek. İnsanın ileri gitmesini durdurmak için örülen duvarların, kapatılan kapıların, haddi hesabı yok. Bugünlere gelinceye kadar açılan kapıların yıkılan duvarların da... Ancak bu konuda Türkiye burjuvazisine bir ayrıcalık tanımak gerekebilir. Duvar içine duvar, kapı içine duvar örmekte ustalığını her eyleminde kanıtlıyor.

Bir faşist duvar örüyor: 141-142. Yıllar bu duvarın yıkılması mücadelesiyle geçiyor. Bir gün yıkılıyor bu duvar. Mücadele edenler sevinçle sarhoş oluyorlar. Çok kısa sürüyor. Kimse o duvar yıkılırken içerde inşa edilen yeni ve daha dayanıklı duvarı görmek istemez. Ama duvar duvardır; görmeyenlere kendini gösterir. Egemenlerin 141-142'nin yerine diktiği duvarlar, mücadele edenlerin yeni hapishanesi olur. Kapatılan kapının bir zamanlar açık olduğu çabucak unutulur. Bilinç, kapalı kapılar, örülmüş duvarlar arasında can çekişen bir farenin gezindiği bir labirente döner. Egemenlerin en büyük kuvveti buradan gelir; duvarları ve kapalı kapıları insanın içine örebilme becerisinden. Bilinç, tuğlaları sözcükler olan bir burjuva hapishanesine çevrilir. Yıkılan her duvarın arkasından yeni bir duvar çıkan bir hapishane. Kırılan kapılar içerden örülmüş... "Demokrasi... laiklik... çağdaşlık..." kavramlarını, burjuvazi hapishanesinin harcı kılar.

Bu hapishanenin başgardiyanı, özgürlük getirici kahraman haline getirilebilir. "Kötü" gardiyanla "iyi" gardiyan arasında bir tercih sorunu olur özgürlük. DGM Başsavcısı Nusret Demiral'a karşı Anayasa Mahkemesi Başkanı Yekta Güngör'e sarılırlar. Bilinci burjuva duvarlarıyla örülü "özgürlükçüler", sistemin kaybettirmekle tehdit ettiği "laikliğe" dört elle tutunur. Her "laiklik" savunusu onları biraz daha ferahlatır. Deyime de uygundur, fakirin eşeğini önce kaybettirip sonra buldurmak, ona bahşedilen en büyük sevinçlerdendir. Bilinci burjuva yağmasıyla yoksullaştırılmışlar için bulunmuş bir burjuva politikasıdır "laiklik".

Burjuvazinin duvar örme yeteneği, düşündüğü varsayılan insanların bilincini yoksullaştırmada da kendini gösterir. "Gerçek" demokrasiyle "sahte" demokrasi arasında "özgürlük" mücadelesine çıkılır. "Sahte" demokrasi kapısı kırılır, "gerçek" demokrasi hapishanesine girmek için can atılır. Almanya "gerçek" demokrasi midir? "Gerçek" demokratın polisi, "gerçek" demokrasi duvarlarına özgürlük afişi asılmasını ölümle cezalandırır. "Gerçek" demokrasi de, burjuvazinin bilinç hapishanesinde çırpınanların çok sevdiği deyimle, afişi "yargısız infaz"la yok eder.

Yalçın Çetin'in karikatürüne bir kere daha bakıyorum. Nâzım'ın dizelerini bir kere daha okuyorum... Asıl en kötüsünün, bilerek bilmeyerek hapishaneyi insanın kendi içinde taşıması olduğunu yazan şiirini. Duvarların ötesine geçmenin başka bir yolu yok mu?

Bilerek bilmeyerek örülen hapishaneleri durdurarak başlayabiliriz. Şimdi "Kürtçe televizyondan", "Kürtçe eğitimden" söz ediyorlar. Yeni bir hapishanenin temelleri atılıyor. Onlar düzenlerini en çok bir gemiye benzetiyorlar. Tehlike anında, "hepimiz aynı gemideyiz" çığlıkları yükseliyor. Geminin suyun altındaki kısmı küçük odalara bölünür. Su sızması bu odalarda lokalize edilir. Duvar örme sanatını birinci iş yapan Türkiye burjuvazisi için, verilen her özgürlük kırıntısı, yıkılan duvarın önünü kapatmak, yarayı lokalize etmek için bir girişimden başka bir şey değildir. "Gerçek" demokratların sevinçten el çırpacakları ödünler yeni duvarlar anlamına gelir.

Yalçın Çetin, karikatüründe burjuvazinin duvarlarını çok iyi anlatıyor. İstanbul Üniversitesi'nin içerden örülü kapısı, karikatürün karikatürü oluyor. Burjuva sistemi, insanı hapishanelerle kuşatan bu sistem; hayatı karikatür haline getiriyor. İnsana karikatürü layık görüyor. Duvar kırıcılar, karikatürdeki gibi şaşırıp kalmak istemeyenler, duvara açılan kapıları iyi bilmeliler...

METALAŞAN SANAT'A EKLER: KOPUŞ SAHNELERİ

Fuar Olan Sanat

İnsancıl dergisi, çıkışından beri sanat eserinin mal olmadığını savunuyor. Sanatın metalaşmasına karşı ısrarlı bir mücadele başlatıyoruz.

Sanatın metalaşması, kendi başına, bağımsız bir süreç değildir. İçinde yaşadığımız sistemin ürünü. Sanatın metalaşması yeni bir olgu mu? İlk biz mi ortaya koyuyoruz bunu? Hayır. Dünya üzerinde sanatın, insani değerlerin metalaşması, kapitalizmin tarih sahnesine çıkışıyla başlıyor. Giderek derinleşiyor. Bunun ortaya konuşu da oldukça eski. Kapitalizm çözümlemeleriyle aydınlanıyor. Marx'la, Engels'le, Lenin'le, Rosa Lüksemburg'la...

Yakın dönemin sanatı, büyük ölçüde bu sürecin insan dünyasındaki tahribatını işliyor. Balzac'tan Kafka'ya, Gorki'den Nâzım Hikmet'e...

Metalaşan sanat, sanat kuramcılarının ilgi alanına girmekte gecikmiyor. Lukacs, Walter Benjamin, Caudwell, Fischer, Brecht ve öbürleri bu konuda birçok şey yazdılar.

20. yüzyılda sanatın metalaşması, başlarda sanatçıların radikal görünümlü tepkileriyle karşılanırken, çok geçmeden sanatı teslim aldı. Sistem, bireyci, gerçeküstücü karşı çıkışları kısa sürede metalaştırdı.

Bütün bunlardan sonra peki niye bizde sanatın metalaşması bu kadar güncel? Çünkü bizde, sanatın metalaşma süreci son yıllarda tırmandı.

Gecikmiş bir toplumuz. Dünyanın yaşadığı gelişmeleri arkadan ve o ölçüde de hızlı yaşıyoruz. Geç yaşamak, hızlı yaşamak demek.

Hız, bizleri sarsarak sürece uyandırırken, bazılarını, çoğunluğu kendinden geçiriyor. Hızla metalaşan sanat, sanatçının gözlerini görmezleştiriyor. Sanatçı, artık meta olan eserini, bir meta üreticisine dönüşmüş kimliğini ayırt edemiyor.

Resminin pazara çıkması yadırgatmıyor ressamı. Resminin açık arttırmalara çıkartılmasından onur duyuyor; tersini yaşayacak yerde. Müzayedelere sokulurken şöyle konuşabiliyor: "Bu bir uluslararası seçim olacaktır. Bazı resimler 'bakır', bazıları '24 ayar altın' çıkacaktır."(1) İmgelemi bakırla altın arasına sıkışıp kalıyor. Artık bu sanatçıya bir tek renk yetiyor: Sarı... Altın boyamak için. Para yapmak için!

10-17 Temmuz 1991'de bir fuar düzenleniyor. "Belli yerlerde tecimsel mal sergilemek amacıyla açılan pazar"(2)dır fuar. Düzenlenen, bilgisayar, ambalaj ürünleri veya anneler günü fuarı değil; sanat fuarı! Düzenleyen Plastik Sanatçılar Derneği. Sanat fuara giriyor. Panayıra iniyor. Sanatı paranın kıskacından özgürleştirme mücadelesi verecek bir kuruluş, PSD, bunun düzenlenmesini üstüne alıyor!

Dernek başkanı, "pazar" diyor. Bu fuar, "sanat pazarı"nın

(1) Erol Akyavaş, Lale Filoğlu'nun, 10 Eylül 1990'da, *Cumhuriyet*'teki haberi.
(2) *Türkçe Sözlük*, TDK, 1983, Ankara.

geliştirilmesinde önemli bir adım olacakmış. Bir de, "dünya piyasalarına" açılabilinirse...[3]

İnanılmaz. Şaşkınlık verici. Nasıl böyle olağan!

Bu metalaşma, sanatçılarını, kurumlarını, pazarlarını, kuramcılarını hızla üretiyor; inanılmaz bir tavırla.

Dil zorlanıyor. Resim nedir? Resim zorlanıyor. Tüpteki boyalardan ne ayrıcalığı kalıyor? "1. Sanat Fuarı"nı geziyoruz. Utanmak da bize düşüyor...

Resim var mı?

Bunlar kaç ayar?

Yoksa, tüplerdeki boyalar mı daha anlamlı?

(3) Hüsamettin Koçan, *Hürriyet Gösteri*, Temmuz 1991.

Mekanik Nesnelerden Sanat Eseri

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği 3. Uluslararası İstanbul Bienali 17 Ekim 1992'de Feshane'den bozma "Çağdaş Sanat Müzesi"nde açıldı. Uzun bir süre kurulması tartışılan "Çağdaş Sanat Müzesi", ilaç tekelcisi Nejat Eczacıbaşı'nın adını taşıyan bu müzeyle gerçekleştirildi.(*)

Bienal'in açılışına yetiştirilen müzenin tam adı, "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat Eczacıbaşı Sanat Müzesi." Kültür Bakanı Fikri Sağlar'ın açtığı sergiye 15 ülkeden 78 sanatçı katılıyor. Feshane'nin hangar gibi geniş alanına yayılan sergi tam bir "ilginçlik"ler toplamı. Tuhaf nesnelerden, günlük nesnelerin tuhaf bir düzenlemeyle sunuluşuna uzanan bir ilginçlikler demeti içinde kaybolup gidiyorsunuz. Bienal, izleyene "ilginçliğiyle" son derece "keyifli" dakikalar yaşatıyor. "Sanat eserlerine" müdahale edebiliyorsunuz sözgelimi. Bir sepete doldurulmuş beş on yorgandan oluşan bir sanat eserini izlerken, altlarına bilye takılmış sepetleri oynatarak yorganları istediğiniz gibi düzenleyebiliyorsunuz. Balçıkla kaplanmış bir bölümde, duvardaki balçık resimlerinin ger-

(*) Bu sergiden sonra "müze" ortadan kalktı. Feshane'den "Çağdaş Sanat Müzesi" tabelası ve patronun ismi söküldü. Herhalde, böyle bir müze için gerekli harcamaları devlete yıkamadılar ve bir sergilik de olsa kavuştukları "Çağdaş sanat Müzesi"nden oldular. Burjuvazi iki binli yıllarda bu "müze"ye kavuşma ve faturasını halka çıkarma arayışını sürdürüyor; şimdilerde eski bir gazhane binasına göz dikmiş durumdalar.

çekliğiyle karşılaşıyor, ayakkabılarınızı kirletmemek için bu bölüme girmeyebiliyorsunuz. Karanlık bir odaya dizilmiş ecüş bücüş iğrenç şekiller karşısında Hollywood'un bir korku filminde olduğunuzu duyumsuyorsunuz. Biraz ötede tavana asılan sandalyelerle karşılaşacaksınız... Böylece oradan oraya, bir ilginçlikten bir başkasına uzanıp gidiyor sergi.

Eğer, birkaç arkadaş sergiyi geziyorsanız, daha da ilginç anlar yaşayabilirsiniz. Her birinizin değişik ölçüde etkilenip karşısında şaşakaldığı sergide, birbirinizi kaybedip kaybedip bulacaksınız. Siz de, "ilginç" bir sergi nesnesine dönüşebilirsiniz böylelikle.

Bienal'in ilk göze çarpan bu özelliği, ilk bakışta bir yenilikçilik, bir derdini anlatma arayışı olarak görünüyor. Derdini anlatmada ve yenilikçilikte seçilen ortak yöntem, "ilginçlik". Ne olursa olsun, "ilginç" olmalı. Bir başka ortaklık, insanın dışlanmasında ortaya çıkıyor; 3. İstanbul Bienali bir nesneler deposu. Hemen hemen hiçbir "sanat eseri" insan imajına yer vermiyor. Bu yöntem yanılsamacı bir etki yaratıyor. Masaya çivilenmiş tabakla, nesnelerin tutsaklığını dert edinen "sanatçı", insan için hiçbir şey düşünmemiş. Daha önemlisi, bir nesneler dünyasında bunalan insanın önüne burada da nesneler çıkarılıyor. Böylelikle, insanla insanın ilişkisinin yerini alan nesne-insan ilişkisi yeniden üretiliyor.

Öte yandan, Umberto Eco'nun günümüz dünyasıyla ortaçağ arasında kurduğu benzerlik için de şaşırtıcı bir örnek oluşturuyor bu sergi. Eco şöyle diyor: "Ortaçağda, estetik nesneyle mekanik nesne arasında hiçbir ayrım gözetilmiyordu (...) ve

sanat ile zanaat ayrımının umursanmadığı bu dönemde 'sanatsal yaratı' ürünü nesne ile ilgi çekici nesne arasında, 'seri malı' ile tekil ürün arasında, özellikle de az bulunan, ilginç nesneler ile sanat yapıtı arasında (...) hiçbir fark yoktu (...). Tıpkı Ortaçağ sanatı gibi, sistematik olmayan, birleştirici, toparlayıcı bir nitelik gösteren sanatımızda, o zaman olduğu gibi bugün de incelmiş bir beğeninin ürünü, seçkinci deneylerle geniş halk kitlelerini hedefleyen, popüler girişimler (minyatür/katedral ilişkisi Museum of Modern Art ile Hollywood arasındaki ilişkinin aynısıdır) karşılıklı ve sürekli yan yana varoluyor."(1) 3. İstanbul Bienali Eco'yu haklı çıkaran "mekanik nesnelerle", estetik olmayan "zanaat ürünü" nesnelerle dolu bir sergi. Mekanik nesneler arasındaki ilişki mekanik düzenlere uzanıyor; birkaç "sanat eseri", tahta dişlilerle donatılmış düzeneklerle işleyen mekanik düzenler. Bir kola dokunuyorsunuz, mekanik araç titriyor ve "estetik" keyif alıyorsunuz.

Komiklik burada bitmiyor. Bienal'in "çoğulcu bir kültür" anlayışıyla düzenlendiğinden söz ediliyor. Bu çoğulcu Bienal'de "sanat eserleri" yazıya da yer veriyorlar. Ama nedense "tekelci" bir sonuç çıkıyor bu yazılardan, çünkü bütün yazılar İngilizce...

Bu sergi ve bir tekelcinin adını taşıyan sanat müzesi son derece düşündürücü sonuçlara açık. Estetiksiz kalan bir sistemi sonutluyor. Estetiksiz kalacak kadar çürüyen bir sistem, insanı da estetiksiz bırakmak istiyor bütün bencilliğiyle. Başarabilecek mi?

(1) Umberto Eco, *Günlük Yaşamdan Sanata*, Çeviren: Kemal Atakay, Adam Yayınları, İstanbul, s. 31-32.

Burjuva Hizmetlilerin Edebiyat "Tartışması"

Peki ama, bunların bizi doğrulamak için bu kadar canla başla çaba göstermeleri tuhaf değil mi? Biz, tekellerin ortaçağı diyoruz, tekel ideologları "kan davası"na tutuşuyorlar. Biz, tekellerin denetiminde bir kültür ortamı demek, sansür demektir diyoruz; tekel hizmetkârları makaslarını, yayınevlerini, polislerini, hapishanelerini kuşanıp, sanat eserlerini sansürlemeye koşuyorlar. Sermayeleşmiş edebiyat ortamında fikir tartışması değil, küfürleşme vardır diyoruz; onlar, en yaratıcı küfrü bulup öne geçmeye çalışıyorlar. Bizi doğrulamak için, tekel hizmetlileri neden bu kadar şevkle çalışıyorlar?

Hürriyet muhabiri İhsan Yılmaz'ın yazdıkları doğruysa, geleceğin edebiyat tarihçesine çok yazık olacak. "Bu hararetli tartışma hiç kuşkusuz edebiyat tarihlerine 1990'lı yılların en ilginç olayı olarak geçecek," diye yazan *Hürriyet* muhabiri, küfürleşmeyi "edebiyat" sandığı için, neyse ki, yanılıyor. Geleceğin edebiyat tarihçilerinin ilgi alanına girmeyecek bir Ortaçağ "atışması" var sahnede. İhsan Yılmaz, ibret verici haberinde şunları yazıyor: "Enis Batur, *Hürriyet Gösteri*'nin

Aralık 1994 sayısında yayınlanan 'Martyrtrophobia Benim Norman'ıma Dair' yazısında, Hilmi Yavuz'u *Sapık* filminin kahramanı Norman Bates'e benzetiyor ve kendisini öldüreceğinden 'korktuğunu' yazıyor." Görülüyor, Enis Batur, bir Ortaçağ sanatına, küfre bir filmin imajıyla nasıl katkı yapıyor. "Sapık", ama Hitchcock'un "sapık"ı.

Banka hizmetlisi Enis Batur, Hitchcock'un ve filmin "sapık" kahramanının iki fotoğrafıyla süslediği yazısında küfrünü daha edebi kılmak için, Nurullah Ataç'tan Ömer Asım Aksoy'a, Boileau'dan John Lennon'a birkaç isim sıralıyor. Tekel hizmetlilerinin küfür yaratıcılığını göstermek için, okurlarımızdan özür dileyerek, birkaçını buraya almak zorundayız. Enis Batur yazıyor: "Mankafa Poldi'ye benzettiğim birinin bunca hayranlığına muhatap olmak üzüyor beni."

Kelime Hırsızlığı

Enis Batur'un burjuva küfür edebiyatına yaptığı önemli katkılardan biri, kelimelerin de "çalıntı" nesnesi haline getirilmesi oluyor. Bugüne dek, şiir çalıntısından, öykü, roman çalıntısından söz edilmişti; ama hiçbir burjuva edebiyat noteri, kelimeleri hırsızlık konusu yapmamıştı. Hizmetli olduğu kurumdan, bankadan gelen deneyimle olsa gerek Enis Batur, rakibini kelimelerini çalmakla suçluyor: "Kitaplarımı benden iyi tanır hale geldiği, satırlarından eksik olmayan ayna, çift, ikiz, sûret, simurg, kuyu ve benzeri kelimelerle oluşturduğu takipten kolayca anlaşılıyor." Bundan sonrası harf hırsızlığına kadar gidebilir artık. Edebiyatı küfre indirenler-

den beklenmeyecek bir yaratıcılık değil. Bir zamanlar, aynı yaratıcılıkla "EE CC..." diye şiir yazmıyorlar mıydı?

Küfürle Kan Davası

İhsan Yılmaz, küfürleşmeyi "edebiyat tartışması" sanarak 2 Aralık 1994 tarihli *Hürriyet*'te şu bilgiyi veriyor: "Tartışma önce *Hürriyet Gösteri Dergisi*'nin sayfalarında, karşılıklı eleştiri dozunda başladı ve zamanla bir kan davasına dönüştü." "Kan davası" bir Ortaçağ kurumu; yazarları eliyle tekellerin ortaçağında küfürleşme ayinleri biçiminde yeniden devreye girerken, aşiretlerin yerini rakip tekeller alıyor. Rakip tekellerin hizmetlileri arasında süren "kan davası"nda, Enis Batur "kan davası"nı şöyle sürdürüyor: "Norman Bates'in baba adı John (Yani Yahya). Acaba annesinin adı neydi? Norman'ın bana kızma nedeni, annesinin koltuğuna oturmam (amma kilo aldım bu sıralar) sanıyorum: Kendisini annesiyle özdeşleştiriyor ve benim kendi olması gereken yerde oturduğuma inanıyor veya babasının yerine geçmek istediğimden (hatta babası olduğumdan) korku duyuyor." Hepsi bu kadar değil, iki dergi sayfası boyunca, küfür edebiyatının banka memuru elinde ulaştığı alçak düzey somutlanıyor.

Tipik "Edebiyat Tartışması"

Bir noktanın kavranması çok önemli. Bu küfürleşme, bireysel bir durum, tekelci edebiyat ortamının dışında bir tekil örnek değil. Bu edebiyatın tipik "tartışma" anlayışını göste-

riyor. Metalaşmanın hizmetine koşulan burjuva yazarının, "tartışma" yapacak düzeyde hiçbir insani, toplumsal niteliğinin olmadığını somutluyor. Tekelci burjuva ideologunun insanlığın alt basamaklarına doğru küfürleşmeye ve kan davasına doğru gerilemesini anlatıyor.

Hilmi Yavuz'un yazdıklarını anmaya gerek var mı? Takma adla, İrfan Külyutmaz, en az Enis Batur kadar bozuk bir Türkçeyle küfür edebiyatında öne geçmeye çalışıyor. *Negatif Dergisi*'nde şunları yazıyor: "Zoile'nin bunaklığı, onun dillere destan cehaletini bile gölgede bırakır oldu. Çok ünlü bir edebiyat tarihçisinin adını 'Abraham' diye yazdı, doğrusu 'Samuel'di elbet! Giderek bunaklığına mı, yoksa cehaletine mi verilmesi gerektiği konusunda tereddüde düşülen durumlara tanık olunmaya başlandı." Hilmi Yavuz'un, "sapık"a karşı "bunak"ı çıkardığı küfür yazısında, edebiyat tarihçilerinin yanlış yazılan isimlerinin, tekelci edebiyat "atışması"nda kilit bir yeri olduğu ortaya çıkıyor. Burjuva yazarı gerilemede sınır tanımıyor. Tekelci burjuvazinin edebiyatçılarının "edebiyat tartışması" "sapık"tan "dışkı"ya kadar iniyor. "'Bu güzel rayiha nereden geleyor?' diye o cihete dönünce, ne görseler beğenirsin azizim Hilmi Bey? Gaita ('dışkı') leş ve çürük nebatatının ('bitkilerin') bir halitasından geleyordur bu koku. (...) Azizim Hilmi Bey, bizim insanımız kokuya bakıyor! Gidip bu rayihanın nereden geldiğine baksalar, ne pislik olduğunu anlayacaklar. Lakin bakmıyorlar, nuhuseti göremiyorlar!'"

Tekelci burjuvazinin hizmetlileri kendilerini anlatmak için neden bu kadar çaba gösteriyorlar? Tekelci burjuva bası-

nı, bu Ortaçağ küfürleşmesini "edebiyat tartışması" diye sunarken, tekellerin güdümündeki edebiyatın indiği düzeyi mi anlatmak istiyor? Kopuş'u doğrulamak için neden bu kadar acele ediyorlar?

Çok zamanları kalmadığını mı, hissediyorlar?

"Şiiri Kategorize Etmeyin"

Son zamanlarda, "80'li Yıllar Türk Şiiri" olarak nitelenen, bir dönemin şiiri çeşitli toplantılarda konuşuluyor. Bu toplantılardan biri de, belediye ile bir kitap dağıtım şirketinin ortaklaşa düzenledikleri "İstanbul Şiir Kitapları Fuarı"nda yer alan sempozyumdu. "Seksenli Yıllarda Türk Şiiri" başlığıyla düzenlenen sempozyum, konuşmacıların bir sempozyumdan beklenecek düzeyde hazırlanmamış oluşlarıyla son derece sönük geçti. Daha önemlisi, iddialı bir başlıkla düzenlenen sempozyum uzlaşma içinde sona erdi.

Belirsiz kavramlarla tanımlanmaya çalışılan '80'ler şiiri için doğan uzlaşma, şu kavramlara dayandırıldı: "Çoğulculuk", "bireyin şiiri", "marjinal dil", "geleneğe eklemlenme", "estetik ölçütler", "politikanın kompleksinden kurtulma", "vizyon", "dışa açılma", "hayalin kararması"...

Konuşmacılar, belirsiz kavramları çelişkili bir bütünlük içinde kullanırlarken, '80'ler şiirinin en çok övülen özelliği de, politikaya uzak durması oldu. '80'lerde "şiirin politikanın güdümünden kurtulduğunu" iddia eden konuşmacılar, bunu büyük bir gelişme olarak değerlendirdiler. Konuşmacı Ataol Behramoğlu, "80 şiirinin çoğulcu bir şiir" olduğunu

belirtirken, gelenekten, ayrım yapmadan, geniş yelpazede yararlanıldığını söyledi. Bunu da, "siyaset ipoteğinin" kaldırılmasına ve "Türk toplumunun komplekslerinden" kurtulmuş olmasına bağlayan Behramoğlu, "Türkiye toplumunun geldiği böyle bir olgunluk var," dedi. Politikadan uzaklaştırılan, tüketim kültürüyle kendisine yabancılaştırılan toplumumuzun ne denli olgunlaştığını öğrenmiş olduk böylece.

Konuşmacı Metin Cengiz, 80 öncesi şiirin "politikayla iç içe" olduğu ve "bu kolay yoldan" 1980'e girildiğini söyledi. Böylelikle, emekçiden yana politikanın yasaklandığı, politikayla uğraşanların hapse atıldığı bir dönemde şiirin politikadan uzaklaşması, "zor yolu seçmek" olarak sunuldu. Metin Cengiz'e göre "kolay yol", şiirin politikayla içli dışlı olmasıydı.

Sempozyumun en önemli "consensus" noktalarından biri buydu. Bu, aynı zamanda, 1980 sonrası politikadan uzaklaşan ve tam da bu nedenle politikaya karşı son derece duyarlı bir şiir yazıldığının kabul edilmesi anlamına geliyordu. Dönemin egemen politikası, politikayı yasaklıyordu, dönemin şiiri de buna büyük bir sadakatle uymuş oluyordu. Sempozyum bunu ortaya sererken, konuşmacılar bunu övünç vesilesi yaptılar. "Sus" denilen yerde susan, "konuş" denilen yerde konuşan bir şiir yazıldığı dolaylı yoldan kabul ediliyordu böylelikle.

Bir başka nokta da, şiirin marjinalleşmesini açıklama çabasında ortaya çıkıyordu. Şiirin dışa açılmasından, bir "vizyonu" olmasından, "in" yapılmasından söz eden şairler, bu

konuda da çelişkili fikirler yığını sundular. Her şeyden önce dönemin burjuva politikacısının diliyle, onun kavramlarıyla şiir çözümlemesi yapıyorlardı. Orta Asya'nın şiire açtığı olanaklardan iştahla söz ederken, bir "Türk şiir eleştirisi ekolü"nün olmadığından yakınırken, milliyetçi bir söylemle konuşuyorlardı. Marjinalleşmeyle övünürken, konuşma biçimleri kendilerini yalanlıyordu. Marjinal şiir yazdığını iddia edenler, günlük basının ve egemen politikanın arabesk diliyle konuşuyorlardı.

"Batı şiirinin ölçütleriyle Türk şiirinin anlaşılamayacağını" söyleyen bir şair, milliyetçi ve bilim dışı bakış açısının bir örneğini veriyordu. Batı şiirinin ölçütlerini geçersiz ilan edenler gerçekten bir Doğu şiiri mi yazıyorlardı? İsa'nın çarmıha gerilmesinden Batı sinemasının en bayağı ürünlerine, Batı kültürüne göndermelerle dolup taşan şiirler yazanlar Batı'dan şiir ölçütü almayı reddediyorlardı. Çünkü bu ölçütler estetikti, bilimseldi. Bu ölçütlerle, yazılan şiirin değersizliği daha iyi görülebilecekti...

Konuşmacılardan biri, şiir eleştirmenlerini "her şeyi kategorize etmeye çalışmakla" eleştirdi. Aynen böyle; düşüncenin, yani bilimin, felsefenin, eleştirinin temel aracı olan kategori, arabesk bir şarkının diliyle gereksiz bulunuyordu.

Sempozyumda şairlerin yerine şiir eleştirmenlerinin konuşmasını tercih edeceğini söyleyen Tuğrul Tanyol da, eleştirmenlerin "sürüye" göre genellemelerde bulunduğunu söylerken, '80'li yıllarda şiir yazan birçok insanı hayvan yerine koyuyordu.

Sonuç olarak, kategorilere saldıracak bir bilinç düzeyinden kalkılarak oluşturulmuş sempozyumlarla ve tam da bu bilinç düzeyinden kaynaklanan arabesk çelişkilerle yüklü düşünce kırıntılarıyla, ne '80'ler şiiri tartışılabilir ne de bu dönemde şiiri katledenler bu sorumluluğu başkalarının sırtına atabilirler...

Kadını Aşağılayanlarla Kadın Kültürü

Milliyet Gazetesi'nin ekonomi sayfasında bir dedikodu ve gizli reklam köşesi var. Meral Tamer'in hazırladığı "Ekonomi Kulisi". Adı üstünde kulis, kapitalist çevrelerin dedikodularını haber haline getirmek anlamına geliyor. Bu niteliğine uygun bir dil kullanılıyor. Ekonomik süreçleri insanların ve toplumsal ilişkilerin dışında gösteren bir dil bu. Bu köşedeki gazeteci, tekelci basının "yeni" gazeteci modelini de somutluyor. Kulağına fısıldanan dedikoduları hiçbir araştırma, sorgulama çabasına girişmeksizin "haber" niyetine gazeteye basıyor. Bu niteliğiyle gitgide bir teybe benziyor. Kaydedileni basıyor. Bu gazeteci modelini anlamak için kullanılan kavramlardan biri de, "sözbas" makinesi.

"Sözbas" gazeteci, tekelci sistemin kültürünün bir parçası. Sözbasın nitelikleri kültürün bütün alanlarında etkili oluyor. Tekelci kültür memurları duyduklarını, okuduklarını, gördüklerini sorgulama yeteneklerini gereksiz buluyorlar. Bu yetenekler rafa kaldırılıyor. Bu durum, yaptıklarını, savunduklarını, girişiği eylemleri sorgulamayan; pragmatist, ilkesiz tekelci kültür memuru tipini ortaya çıkarıyor. Sözbas gazeteci Meral Tamer'in köşesinde çıkan bir "dedikodu" bu

durumu somutluyor. Kadın kültürü kurma mücadelesi verdiklerini sananlar, kadını aşağılayanlarla "imece" yapıyorlar.

"Doların Tokadı"

Sözbas gazetecinin gerçekliği bizim dışımızda gösteren diliyle "kulis haberi" şöyle başlıyor: "Yaz başlarıydı. İş dünyası, yediği dolar tokadının ve ekonomik krizin şaşkınlığından henüz kurtulamamıştı." Görüyorsunuz, sözbas yazar "iş dünyasını" kişileştiriyor. Edebiyatta buna "kişileştirme sanatı" denir. Dolar da öyle, "tokadını" atıyor. "İş dünyası şaşkın". Bu anlatımda, ekonominin, sözbasın diliyle yazalım, "reel" yatırımcıları ve mağdurları olan insanların yeri yok. Onların nitelikleri, dolara ve uydurma bir "iş dünyasına" yükleniyor. Haberin devamı ise, "Kadın Eserleri Kütüphanesi"nin, şirketlerin "sponsorluğunda" bastırdığı ajandayı 1995 yılı için finanse edemeyince başvurduğu yöntemi anlatıyor. Bu yolla Kadın Kütüphanesi'ne "yardım" eden tekellerin reklamı yapılırken, kültürü korumak için tekellerin kapısında dilencilik yapma eylemi de sevimlileştiriliyor.

Reklam Şirketleri ve Bankayla İmece

Bu yıl bir "sponsor" bulamayan kütüphane yöneticisi Şirin Tekeli, sözbas Tamer'e ajandanın nasıl bastırıldığını anlatıyor, o da köşesine basıyor: "(Ajanda) 'bu yıl imece usulüyle basıldı' dedi. Tek bir sponsor bulamamış. Ama kütüphanenin 5. yılı olduğu için ajandayı mutlaka bastırmak da istiyorlarmış. Sonuçta Emlakbank Gayrettepe şubesi kâğıt masrafı-

nı üstlenmiş, Young and Rubicam reklamevi renk ayrımını, Yorum Ajans/Promat baskıyı, Diacan grafik filmleri, Graphis Matbaacılık dizgiyi, Joelle Danon tasarımı, TAKSA da ciltleme işlemini üstlenmiş. Ve geçmiş yıllardaki gibi 5 bin adet olmasa da ajanda 3 bin adet basılabilmiş." Böylece sözbas gazetecimiz bu şirketlerin reklamını yaparken, biz de "kadın kültürü" geliştirmekle uğraşan Şirin Tekeli ve arkadaşlarının bu kültürü kimlerle "imece" halinde geliştirdiğini öğrenmiş bulunuyoruz. Bankalar ve reklam şirketleriyle "imece" yapan kadınların geliştirecekleri kültür nasıl olabilir, bir düşünün! "Beni otomobillendir Maciti!" diyen bir kadın imajı icat eden bankalarla, ya da fıstık reklamında çıplak kadın sergileme "yaratıcılığını" gösteren reklam şirketleriyle "imece"ye girilerek yaratılan bir kadın kültürünün nasıl olacağını daha uzun anlatmaya gerek var mı?

Televizyonda gösterilen, gazetelere basılan reklamlara beş dakika bakın yeter. Sözbas gazetecinin en tehlikeli işlevi de bu noktada. Kadını aşağılayan reklamcılarla, tekellerle işbirliği yaparak "kadın kültürü geliştirenlerle" sözbas gazeteci birbirlerini destekleyerek, tekelci basının vitrininde, tekellerin yağmacı ekonomisini ve kültürünü okurlara yutturuyorlar.

Marilyn Monroe ve Yıldönümü Fetişizmi

Son derece iç burkan bir durum. Kime hayranlık duyacağız, kimin arkasından gözyaşları dökeceğiz, kimi uzun yıllar sonra hangi gün yeniden anımsayacağız, bütün bunlara bizim yerimize karar veriliyor sanki.

Birdenbire Marilyn Monroe doluyor dergi sayfaları, gazete köşeleri... Marilyn'in ölümünün 30. yılıymış... Walter Benjamin'i okumak ve anımsamak için 100. doğum yıldönümü olması gerekiyor. Nâzım Hikmet veya bir başkası, ölüm ya da doğum yıldönümünde adına törenler düzenleniyor...

Dini bayramlarda mezar ziyaretleri bir zamanlar tuhaf gelirdi bana. Şimdi daha iyi anlıyorum, son derece hesaplı bir uzlaşmaya dayanıyor bu. İnsan, vicdanıyla uzlaşıyor. Günlük hayatın becilleştiren metalaşmış ilişkileri içinde oradan oraya koşturan insan, yılın belli günlerini geçmişindeki insanları anımsamaya ayırıyor. Bütün bir günü değil, günün beş on dakikasını belki. Din, insanın bu ihtiyacını, dini bayramlarda mezar ziyaretleriyle rasyonalize ediyor. Anımsama ve üzülme, dinin kalıpları içinde kurallara bağlanarak, içtenlikten uzak, yabancılaşmış törenlere dönüşüyor

Şimdi ise, "medya" dini hâkimdir. Orhan Gökdemir'in *Evrensel Kültür*'deki yazısındaki ifadeyle "reklam, bugünün dini"dir. Medya ve reklam, iç içe bu iki olgu, dinin yabancılaştırıcı etkinliğini, dinden daha acımasızca, en ince duygulara yaymak üzere üstleniyor; kişileri ve değerleri içtenlikten uzak boş kalıplara dönüştürüyor.

Tarihsel ve toplumsal anlamı olan bir kişi, bir olay, medyanın bu kalıplaştırıcı işleyişi içinde asimile edilir, yutulur, ruhsuz, o ölçüde de etkisiz bir duruma indirgenir. Medya, insanın aklıyla, duygularıyla, bireysel ve benzersiz bir tutumla yaşayacağı bir ilişkiyi önleyen bir duvar olur sanki. Her şey üç beş kalıplaşmış yargının içine hapsedilmelidir. Marilyn bir "efsane"dir, Keneddy'lerle ilişkisi ısıtılıp tekrarlanmalıdır, ölümünün arkasındaki "esrar"dan söz edilmelidir, "sarışınlığı" üzerine magazin yapılmalıdır vs. Marilyn, yaşarken de, gerçekliğine alabildiğine yabancılaştırılmış bir imaja dökülen zavallı Hollywood starı, yıllar sonra bile bu kalıpların dışında algılanmamalıdır. Yıldönümleri, ölenleri, yaşayan, kalıcı yanlarıyla yeniden öldürmek için bir yeni fırsat olur böylece.

Yaşadığımız dünyada, yıldönümleri birer fetiş olmuştur artık. İlkel insanın tabulu bilinciyle, açıklayamadığı gerçekler için kurguladığı fetişizm ilişkisi günümüzde "medya"nın temel işleyişi olmuştur; olguları gerçekliklerinden alabildiğine uzaklaştırarak, donmuş, içi boş birer puta dönüştürme... Kişileri fetişe, puta, kalıba dönüştürmek için yıldönümleri vazgeçilmez aracıdır bu sistemin...

Benjamin'in Kayıp Bakışları

Walter Benjamin'in "kayıp çantası"ndan sonra, Benjamin'in "kayıp bakışları" gündemde. Hatırlanacaktır. D. Mehmet Şekeroğlu arkadaşımız, *Kopuş*'un Mart 1995 tarihli 5. sayısında Yapı Kredi Bankası müdürlerinden Enis Batur'un Walter Benjamin'i nasıl mistik bir yöntemle peygamberleştirdiğini yazmıştı. Walter Benjamin'i ortaya koyduğu düşüncelerden soyutlayarak, gizemli bir intihar tanrısına çeviren banka bürokratı yazar, şimdi de peygamberinin "ruhu"yla "bütünleşme"nin ıstıraplarını yazıya döktü. Mensubu olduğu şirketin reklam dergisinde şunları yazıyor: "Benjamin'le, onun yaşadığı dönemde, onun bulunduğu enlem-boylam cetvelinde yan yana gelmek düşüncesiydi önce beynimi, sonra imgelemimi sarıp sarmalayan. İlişkimiz koyulaşırken, bunu böylece sanmaya işi vardırdığım anlar yaşadığımı itiraf etmek isterim: İnsan, bazı eşiklerde, sahici bir partöneri yoksa yanıbaşında, bir gölgenin sahiciliğinde çaresini kurcalıyor."(1) Banka bürokratının bayağı üslubundan çıkarabildiğimiz kadarıyla, "sahici partöner" bulamayınca gölgeler âlemine uçmakta buluyor çareyi. Böyle bir âlem olmadığı için de, bunla-

(1) Enis Batur, *Kitaplık*, Haziran 1995.

rın eline düşme şanssızlığına uğrayan Walter Benjamin'in ruhunu arıyor. Benjamin'i, yaşadığı dönemin sorunlarına düşünsel çözümler arayan bir yazarı "ruhlaştırmaya" çalışıyor.

Enis Batur'da "ruh-yazar" aşkı var. Bu patolojik aşk, "partöner"inin "son bakış"ını merak ediyor: "Bilmiyorum ne zaman nerede çekilmiş bu fotoğraf: 26 Eylül günü Port-Bou'da mı, birkaç gün önce –gerekebilir diye– Marsilya'da mı, birkaç hafta önce kıvrandığı(nı yazmıştı Adorno'ya) Paris'te mi, aynı anda –sonradan kaybolmuş– önden bir versiyonu da çekilmiş miydi, çekilmişse nereye bakıyordu, objektife mi yoksa odanın boşluğundaki bir noktaya mı (Scholem, miyopluğu nedeniyle, kalabalık karşısında, gençliğinde bile kayıp bir noktaya baktığını aktarmıştı) takılmıştı bakışı? Bir bakış hakkında ne kadar az şey bilebiliyoruz özünde: Onda okuyamadıklarımız, bakışın sahibinin yazdıklarını okurken doldurabileceğimiz, eksiklerini giderebileceğimiz bir toplam mıdır? Duvardan duvara çarpıp çoğalan, birbirlerine karışan soru yankıları. Kaç gece, uykumun orta tabakalarında çırpındığımı anımsıyorum, 26'sını 27'sine bağlayan geceden geçişen sanrılarla. Ruh: Sıkışıp kalmış bir fikir." Enis Batur'un Benjamin'i budur işte. Son çektiği fotoğrafla ilgili "sanrılı" sorular. Benjamin'in nereye baktığı bilinince ne öğrenilecek? Tekellerin bürokratlarının merak ve ilgisi bütünüyle önemsiz ve gereksiz şeylere yönelirken, retorikleri, bu gereksizliği yüceleştirmeye dayanır. O nedenle mistisizm bu retoriğin temel aracıdır. Yokların, "ruhların" dünyasına uçuşların nedeni, önemsizi abartmaktır.

Benjamin'in kitapları, onlar için, içerdiği fikirlerden dolayı anlamlı değildir; bu kitapların kutsal kitap benzeri bir işlevi vardır onlar için. Okumadan önce tekeller dininin kutsal sayısı kadar öpüp başlarına koyarlar?

Bitirmeden, Enis Batur'un bu büyük merakını da giderelim. Walter Benjamin, son fotoğrafında yalnızca objektife bakıyordu. Bir an önce bu sıkıcı işin bitmesini isteyerek. Ama biz bu bakışlarda başka bir şey daha görüyoruz. Benjamin geleceğe bakıyor ve hayıflanıyor: Bu tekel memurlarının maskarası olacağımı bilsem hiç intihar eder miydim?

Hiç Unutmadık ki Hatırlayalım

Tarih bilincini çarpıtan çok önemli bir yöntem var. Tarihi olayların yalnızca yıldönümlerinde gündeme getirilmesi. İlk bakışta tarih bilincinin bir gereği gibi görünen bu anlayış tam tersi anlamına geliyor. Tarih bilinci, değiştirme mücadelesi veren insanın temel bilincidir. Bu nedenle zorunludur. Bu nedenle değiştiren ve değişen insan tarihle sürekli bir ilişki içindedir. Yıldönümlerine sıkışmış tarih ise, değiştirme sürecindeki insanın değil, yerinde sayan insanın yıllık günah çıkarma seansları gibidir. Tarihin, egemen sınıfın ideolojisiyle çarpıtılmış, dondurulmuş, yıllık bir çemberin yerinde sayışına çevrilmiş halidir.

Yıldönümleriyle ilerleyen tarih, tarihi, geleceğin kökleri olmaktan çıkarıp bugünden kaçışın avuntusu haline getiren "nostalji"ye de kapıyı açar. Tarihe, eylemsizliğin gerekçelerini bulmak için bakılır artık.

Yıldönümleri, dinlerin de temel dayanağıdır. Bayramlar ve oruçlar, yılın çemberinde yinelenir dururlar. Yaşanan hayattan memnun olmanın narkozu işlevini görürken, bu dünyadan öte dünyaya havale edilen kurtuluşun, tarih dışına taşınmasının da araçlarıdır. İkiyüzlüce bir tutumu genelleşti-

rirler. Ölmüş insanlarımıza hatıralarımızda ayıracağımız yeri yıldönümlerine sıkıştırırlar. Mezarlıklar, ziyaretçilerden geçilmez olur. Her şey, kurulu düzenin çarklarına bağlı olarak gelip bizi bulmaktadır.

Tekelci iletişim demek, yıldönümü yağmuru demektir. Yalan ve propaganda mekanizmasının düşünmeyi durduran bombardımanı için ihtiyaç duyulan gerekçeleri yıldönümleri sağlar. Gerçekliği sürekli karartmak için, tarih bilincinin yanlış kanallarda akıtılması için, tarihin acılarımız ve sevinçlerimizin sürekli iten kaynağı olmaktan çıkarılması için, her şey bir takvimin yapraklarına tıkıştırılmaya çalışılır.

Tarih bilincini körelten bu yönteme, biz, "yıldönümü fetişizmi" diyoruz. Yıldönümü fetişçileri, adı üstünde, tarihe tapınma ve günah çıkarma seansları olarak bakarlar.

Ne yazıktır, yıldönümü fetişistleri bizleri de kuşatmıştır. İleriye yürüyen sınıfın da fetişleştirilmiş günler ve haftaları vardır. Değiştirmek zorunda olanların da, çemberin dönüşüyle karşısına çıkan donmuş bir tarihi vardır. Bu zamanlarda yükseltilmeye çalışılan yapmacık bir heyecan, çemberin bir günlük dönüşüyle silinir gider. Tarih, ayinlerin kuralcı atmosferinde, toplumsal etkinliğini yitirir, taşlaşır.

Kopuş, yıldönümü fetişizmine karşı bilinçli bir mücadele içindedir. Bizim yol açıcı yazarlarımız, ölüm ya da doğum yıldönümlerine sıkıştırılarak anılmazlar. Sürekli yürüyüşümüzün içindedirler. Tarihsel süreci gündeme getirmek için yıldönümlerine ihtiyacımız yoktur. Bu nedenle dergimizin sayfalarını mezarlık ziyaretlerine çevirmekten özenle kaçını-

rız. O sayfalar, yaşayan tarih bilincimizin daha da geliştirilmesi için kullanılır.

Eğer bir sanatçıyı, düşünürü gündeme getireceksek bunu ihtiyaçlarımız belirler. Marx'ı, Christopher Caudwell'i gündeme getirirken bu fetişizm kırıcı anlayış geçerlidir. Asım Bezirci'yi, Orhan Kemal'i, Sabahattin Ali'yi, Walter Benjamin'i, Brecht'i, liste uzayıp gider, hiç unutmadık ki, hatırlamak için yıldönümlerine ihtiyacımız olsun. Sivas'ta iki yıl önce, 2 Temmuz 1993'te katledilen 34 aydını hiç unutmadık ki, hatırlayalım. Onlar bizim yürüyüşümüzün içindeler. Tarihin bize itici güç veren yumağı olarak tarih bilincimizde yaşıyorlar.

Sivas katliamının ve bütün devrimci tarihsel sürecin, burjuvazinin yıldönümü fetişizmiyle ölü bir yığına çevrilmesine itiraz ediyoruz. Kimse, bizim tarihimizi sistemle bütünleşmesinin günah çıkarma saatlerine çevirmesin.

Bir kez söylüyoruz: Yıldönümü fetişçileri, Sivas katliamını hatırlamak için bir yıl bekleyenler, onları burjuva ideolojisinin tarihi dondurma yöntemine teslim ederek bir kere de sizler öldüremeyeceksiniz. Onlar bizimle birlikte geleceğe yürüyorlar. Hiç unutmadık ki, yıldönümlerinde hatırlayalım...

Tiyatro Müdürünün Önlenebilir Yükselişi

Operasyonun adı "Birinci Perde". Devlet Tiyatroları Genel Müdürü'ne evinde ve Devlet Tiyatrosu'nda "tatbikat" yaptırılıyor.

Devlet Tiyatroları'nın paralarını kişisel harcamalarında kullandığı iddiasıyla tutuklanan Müdür Rahmi Dilligil hapishaneye konuldu. Gözaltına alınmadan bir gün önce, yazar Necati Cumalı'nın cenazesinde Kültür Bakanı'nın adına bir konuşma yapmıştı.

Bir tiyatrocunun "yolsuzluk" tatbikatı ilginç olmalı. Devletin paralarını lüks daireler almak için harcarken ve içini pahalı eşyalarla döşetirken yaptığı alışverişleri canlandırmıştır herhalde. Polisler için pek zevkli olan bir tiyatro gösterisi mi yaptı? Pek sanmıyorum; tiyatroyu bu denli hafife alan ve yaşamı en bayağı tiyatro kahramanlarından daha çirkin ve ilkesiz yaşayanlar, böyle dramatik anlarda her şeyi eline yüzüne bulaştırırlar. Onların "zavallılığı"nı görmek için, Yalçın Küçük'ün özlü deyişiyle, "güce dayalı darlık", bürokrat olarak iktidarın aracılığını üstlenenlerin, arkalarındaki gücün çekilmesi yeterli olabiliyor.

Rahmi Dilligil'in adını iki nedenle hatırlıyoruz. "Birinci Perde", onun üçüncü gündeme gelişi ve bu, önceki iki olayla bütünleşiyor.

İkincisinden başlarsak, Türkiye'yi yağmalayan tekelci kapitalistlere bir methiye olan "Patron" adlı tiyatro gösterisini devletin parası, ücretli oyuncuları ve salonları aracılığıyla bizlere dayatmasını unutamıyoruz. Dayatma kavramı burada öylesine belirleyici ki, mecazi anlamıyla düşünmeyin; sömürücünün bütün yaptıklarını sevimli, doğru, ahlaklı, güzel gösterebilmek için giriştikleri tiyatro cinayetini seyrettirmek için Devlet Tiyatrosu Taksim Sahnesi'ne Emniyet Müdürlüğü'nden sivil polis talep ettiler. Bu oyunu protesto eden ve oyunun sonunda, "Reklam spotlarınızı, iki saatlik tiyatro gösterisi diye yutturmak yerine, uygun yayınlarda sergileyin" diye bağıran *soL* yazarı Evren Madran'ı, görevli polisler tartaklayarak salondan çıkarttılar ve tiyatronun yönetim odasına kapattılar. Oyunu protesto eden seyircilerin tepkisi olmasa, belki arkadaşımızı gözaltına bile alacaklardı.

Bu olay tiyatro tarihi açısından da önemli. Sermayenin etkinliğinde yapılan tiyatronun, estetik beğeniden yoksun ve tepkisiz bir sürü haline getirdiği tiyatro seyircisinin eleştirel bilincini uyandırmak için çakılan kıvılcımlar olarak görülebilir. Tiyatro izlemenin, seyirciye, âdet yerini bulsun diye alkışlamanın ötesinde sorumluluklar yüklediğinin bilincine varılması yolunda küçük bir adım. Çünkü, bu sistemin tiyatro yapmasını engellediği bir tiyatro yazarının, Cengiz Gündoğdu'nun dediği gibi, "alkışlayan sorumludur."

Devlet Tiyatroları, bu kıvılcımın daha büyük ateşlere yol açmasından ürkerek, belki de tarihinde ilk kez seyircilere karşı bir bildiri hazırladı. Seyirci tepkisine ilişkin yalanlarla süslenen bildiri, aynı sahnede oynanan bir oyundan önce okundu ve basına dağıtıldı. Rahmi Dilligil'in baş sorumluluğunda yürütülen "Patron" dayatması, sahnelenme çalışmasının başından itibaren bu çirkin gösteriye alet olmak istemeyen, başta Ali Sürmeli, tiyatro oyuncularından başlayarak sivil polis, basın bildirisi ve sistemin yalan makinesi medya aracılığıyla sürdürülüyordu.

Ali Sürmeli'nin oyunun galasındaki tepkisi, seyircilerin protestosu, basında dürüst kalabilmiş birkaç yazarın eleştirisi, Devlet Tiyatrosu Sanatçıları Derneği'nin açıklamaları Genel Müdür Dilligil ve oyunun yönetmeni Zafer Kayaokay'ı hiç etkilemiyordu. Güce dayalı darlık, arkasındaki güçten son derece emindi. O kadar emindi ki, bu bayağı gösterinin yönetmeni Zafer Kayaokay'ı terfi ettiriyor ve İstanbul Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'ne getiriyordu.

Bu bürokratlara en çarpıcı destek ise, hiç olmaması gereken bir yerden geldi: Tiyatro Yazarları Derneği, bu saflaşmada Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nün yanında yer aldı. Seyircinin haklı tepkisini desteklemek yalnız Türkiye'nin değil, dünyanın bütün tiyatro yazarlarına bir hakaret olarak görülmesi gereken "Patron"u protesto etmek yerine, Patron-Devlet Tiyatrosu konsorsiyumuna katılmak için, eleştirileri kınayan bir açıklama yayınladılar. Tiyatro Yazarları Derneği'nin açıklamasında, Mehmet Baydur'un, *Cumhuriyet Gazetesi*'ndeki kö

şesinde Devlet Tiyatroları'nı eleştirmesine gazete yönetiminin nasıl izin verdiği bile sorgulanıyordu. Dayatmacılık, yazarlara da bulaşmış ve gazete yönetiminden "sansür" talep ediliyordu. Devlet Tiyatroları yönetimini savunmalarının gerekçesi ise, repertuvardaki yerli oyun sayısının artmasıydı.

Türkiyeli oyun yazarları, insanımıza her cephede dayatılan yoksulluk, işsizlik, eğitimsizlik, bilinçsizlik, baskı ve işkenceye, F tipi hücreye karşı halkımızın özgürlüğü, eşitliği, geleceği için tiyatro eserleri yazmayacaklarsa ne yazacaklar? "Patron"un karşısına "İşçi" oyunuyla çıkmayacaklarsa, bu ülkeyi özgürleştirecek yarının insanına nasıl hesap verecekler?

Dilligil'in tiyatro dünyasındaki "tatbikatları" şiddetlenerek sürdü. Galasının yapılacağı tarih günlerce önce ilan edilmiş bir oyun, Cuma Boynukara'nın büyük emeklerle ve masraflarla sahneye konan ve provaları tamamlanan oyunu, tiyatro yönetiminin kural tanımaz kararıyla yasaklandı. Güce dayalı darlık, o kadar darlaştı ki, artık yalnızca güçten ibaretti. Bırakın sanatı, tiyatroyu, devletin herhangi bir işini bile böylesine kuralsız, "yolsuz" yürütmek en gözü dönmüş sermayedarların bile başaramayacağı bir şeydi.

Demek Rahmi Dilligil, tiyatro dünyasını paçavraya çevirirken, bir yandan da polis gözetiminde yaptığı "tatbikatın" gerçeğini icra ediyordu. Devlet Tiyatroları ekim ayında yeni tiyatro mevsimini başlatırken, parasızlıktan, sergilediği oyunları tanıtan bir broşür ve program çizelgesi yayınlayamıyordu. Ama "Patron"un sponsorluğunda ve "Patron"u sahnelemek için Adana'da bir tiyatro festivali düzenliyordu.

Dilligil'in son "tatbikatı", Devlet Tiyatrosu'nun gişelerinin camına astığı fotokopi programlarla oyun tarihlerini ilan etmesinin nedenlerini de açıklıyor.

Rahmi Dilligil adının duyulmasını sağlayan ilk olay ise, bir tiyatro oyununun "intihali", çalıntısı vesilesiyle oldu. Rahmi Dilligil, Rey Galton-Johns Antrobus'un yazdığı, Orhan Azizoğlu'nun Türkçeye çevirdiği "Pantolonumu En Son Ne Zaman Gördün" adlı oyunu, adını "Giysilerim Nerede"ye çevirerek Devlet Tiyatrosu'na kendi yazdığı bir oyun gibi vermişti. Bu durumun ortaya çıkması üzerine, dosyaya el yazısıyla yazarların ismini ekleyen Dilligil, kendi adının karşısına da "uyarlayan" yazmıştı. Bu sırada henüz genel müdür değildi ve "intihal"le yetiniyordu.

Bu eser hırsızlığı, belgeleriyle yayınlanır, dava konusu olurken, Dilligil Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nü pişkinlikle sürdürüyordu. Tiyatro yazarları, kendi oyunlarının sahnelenmesini bir rüşvet gibi algılayarak, onu destekliyorlardı. "Patron"un yönetmeni müdürlüğe terfi ediyor, program broşürü bastıramayan Devlet Tiyatrosu'nun paraları lüks otellere gidiyordu.

Dilligil'in basına yansımayan "tatbikatlarının" önemli bir bölümü de Diyarbakır Devlet Tiyatrosu'nda sahnelendi. Orada Dilligil'in yardımcısı Zafer Kayaokay'dı. "Patron"un ikilisi, işbirliklerinin temellerini "olağanüstü hal" koşullarında attılar. Bütün toplumun olağanlaştırılmış bir "olağanüstü hal" kuşatmasına sokulduğu koşullarda, İstanbul ve Ankara'da göreve geldiler. Bu yeteneksizlik, intihal, tiyatronun

paçavraya çevrilmesi süreci, gücünü tekellerin ideolojik kuşatmasından aldı.

Yaşamın, Dilligil'e bir oyunu mu, "intihal"e yeltenip, "uyarlamak"la yetinmek zorunda kaldığı oyunun kişilerinden biri, hırsızdır. Oyunu bulup okuma fırsatı bulamadım, ama çalıntıyla ilgili belgeleri yayımlayan derginin orijinaliyle karşılaştırarak aktardığı pasajlardan biri şöyle: "HIRSIZ: Bu kadar yükseğe bunun için mi tırmandık yani? 'Gardrobu açar, elini sokar, korkar.'"

Bu sistemin içinde yükselme, herhangi bir mevkie gelme, insani boyutta alçalmayla gerçekleşiyor. Bu alçalmanın iki ayaklı örnekleri tekellerin plazalarında ve devletin katlarında geziniyorlar. Rahmi Dilligil, Devlet Tiyatroları Genel Müdürü, polislerin eşliğinde "tatbikatta" sanatını icra ediyor. Yaşamın bir ironisidir. Çalıntıya yeltendiği, "uyarlamayla" yetindiği oyundan, suçlandığı duruma uygun kahramanın söyledikleri ona çok yakışıyor. Ellerinde kelepçelerle getirildiği suç mahallinde, "Tatbikatta" şöyle mırıldansa yeridir: "Bu kadar yükseğe bunun için mi tırmandık yani?"

Operasyonun adı, "Birinci Perde". Demek bunun "İkinci Perde"si de var. Tiyatroyu, sanatı, bu ülkede yaşamayı paçavraya çevirenlerden ve onların operasyonlarından pek bir şey çıkmayacağını biliyoruz. "İkinci Perde" bize düşüyor. Tekelcilerin kirlettiği "operasyon" kavramını sağlık bilimine bırakalım; bizimki estetik kalkışma olabilir. "İkinci Perde" estetik kalkışması... Estetik kalkışmanın en köklüsü, insanı bütünüyle dönüştüren Devrim olsa gerek...

Edebiyat Dergileri ve Onlardan Biri, *Kopuş*

Edebiyat dergiciliği deyince akla gelen ilk dergilerden biri, *Servet-i Fünun*'dur. Adı fenlerin zenginliği anlamına gelen dergi, edebi çizgisini 1896'dan 1901'e kadar sürdürür. 20. Yüzyıl Türkiye'sinin en önemli şairlerinden birini, Tevfik Fikret'i sahneye çıkarır. Edebiyat-ı Cedide akımı bu dergiye bağlanıyor. Bu akımın romancısı Halit Ziya'nın deyimiyle, "Edebiyat-ı Cedide, Türk lisan ve fikrinin bir dönüm noktası" anlamına geliyor. Bilimin zenginliğini anlatmak isteyen bir dergi, toplumsal birikimin üzerine çöken istibdat ortamında buluşan genç yazarların yaratıcılığıyla önemli bir edebiyat dergisine dönüşüyor.

Edebiyat tarihinde unutulmayan bir başka dergi, 1920'li yılların sonu 1930'lu yılların başının *Resimli Ay* dergisidir. Nâzım Hikmet'in, Kerem Gibi şiirinde betimlediği, "havanın kurşun gibi ağır" olduğu bir toplumsal ortamda, beklenmedik ölçüde ses getiren ve heyecan yaratan "Putları Yıkıyoruz" kampanyası, bu derginin 1929 Haziran sayısında başlatılır. Abdülhak Hamit'in "dahi-i azam" olmadığı saptamasıyla başlayan kampanya, Mehmet Emin'in "milli şair" sıfatını

hak etmediğinin sergilenmesiyle biter. Topu topu iki sayıda yazılan iki yazı, kıyametleri kopartmaya yetmiştir. "Putları Yıkıyoruz" çıkışının yarattığı tartışma edebiyat tartışmasının sınırlarını aşmış, politik bir nitelik kazanmıştır. Nâzım Hikmet kampanyayı Cevap şiirlerinde sürdürmüştür. *Resimli Ay*'ın yol açtığı tartışmanın en önemli özelliklerinden biri, Nâzım Hikmet'in şiirinin etkisine kapılan burjuva sanatçılarını da kendine getirmesidir. Daha önce Nâzım Hikmet'i övenler, sanatının dayandığı ideolojik zemini kavrayınca, saldırıya geçmişlerdir. Edebi kavga, sınıfsal bir kavgayla iç içe geçmiştir. Sınıfsal ayrışmanın yeterince gelişmediği koşullarda, çatışma politik alandan edebiyat alanına kaydırılmıştır. *Resimli Ay*'ın *Servet-i Fünun*'la benzeştiği bir nokta vardır. Her iki dergi de edebiyat dergisi olarak çıkmamışlardır; dergiye katılan yazarlar eliyle dönüştürülmüş ve etkinliğiyle anımsanan edebiyat dergileri haline getirilmişlerdir.

1940'ların toplumcu dergileri, adını andığımız bu iki dergi ölçüsünde anımsanmıyorlar. Onlar, edebiyat ve sanat anlayışında daha ileri bir noktayı temsil etseler de, etkileri sınırlı oluyor. Bugün, elimizde Suphi Nuri İleri'nin hazırladığı, *Yeni Edebiyat* dergisinde yayımlanmış toplumcu gerçekçilik üzerine yazıları derleyen bir kitap var. '40'ların edebiyat dergileri, sol politikanın legalleşme ve kitleselleşme arayışının ürünleridir.

'40'lardan akla gelen ilk dergi ise, muhalefetiyle belleğe kazınan mizah dergisi *Markopaşa* oluyor. Sabahattin Ali ve Aziz Nesin ile karikatürcü Mim Uykusuz'un *Markopaşa*'sı,

Sermaye Kültüründen Kopuş Dergisi,
Kasım 1994-Eylül 1995 tarihleri arasında 11 sayı yayımlandı.

bir biçim, 1993 yılında çok "aşırı" bulundu. *Sermaye Kültüründen Kopuş* dergisi, bir anlamda, "Geçersizdir" kampanyasının daha saf, netleşmiş bir çizgide yürütülmesi çabasının ürünü olarak tanımlanabilir. Benim de aralarında bulunduğum bir grup genç yazar *İnsancıl*'dan ayrılarak *Kopuş*'u yayımladı.

Kopuş'un kaynaklarından biri *Resimli Ay*'dı; *İnsancıl* deneyimiyle birlikte, güncel örneklerden biri ise, 1987'den 1992'ye kadar yayınlanan *Toplumsal Kurtuluş*'tu. Bu derginin politika ağırlıklı etkili dili ve başarılı yayıncılık tekniği *Kopuş*'a esin kaynağı oldu.

Sermaye Kültüründen Kopuş, "Kopuş Sahneleri" adını verdiğimiz, güncel, kısa, vurucu eleştirilerle başlıyordu. İmzasız yazıların olduğu bu bölümde burjuva kültürünün, sanatının bayağılığı sergileniyor, eleştiriler fotoğraflarla destekleniyordu. Derginin yazılarında ise eleştiri ağırlığını korumakla birlikte, gerçekçi sanatın kuramına, estetiğe ilişkin incelemelere de yer veriliyordu. Çevirilerden de yararlanmaya çalıştık. Daniel Defoe'nun Robenson'u üzerine ekonomi politik bir inceleme yayımladık. Cristopher Caudwell ile Bertolt Brecht, *Kopuş*'ta incelenen yazarlardan ikisi.

Kopuş'un her sayısında, işçi sınıfından yana sanat yapanlarla, düşünce üretenlerle söyleşi yapmaya özen gösterdik.

Çok kısıtlı koşullarda 11 sayı çıkarabildiğimiz dergi, burada anlatılması mümkün olmayan kişisel çatışmalar nedeniyle sona erdi. Yürümemesinin ipuçları da burada gizli. Sol yayıncılıkta grupçuluk anlayışının ve ahlakının yerini, ör-

gütlü bir yapılanmanın ilke ve kuralları alabilirse, dergilerimiz yarım kalmış türkü gibi olmaz belki. Söyleyenleri ve dinleyenleriyle daha güzel, daha doğru, daha sevinçli, özgür ve eşit bir topluma yürüyüşümüzü aksatmadan sürdürebiliriz.

Kapanışının üzerinden beş yıl geçtikten sonra baktığımda, *Kopuş*'un hâlâ güzel bir dergi olduğunu düşünüyorum.

YÜRÜYEN İNSANIN GÜZELİ

Cengiz Gündoğdu'nun Epik Mücadelesi

Özgür Gündem gazetesinde İsmet Özel'in *"Tahrir Vazifeleri"* kitabıyla ilgili bir yazı çıktı. "Ne yazdığı değil, nasıl yazdığı önemli," deniyordu yazının bir yerinde İsmet Özel için. Bu satırları okuyunca gülmekten alamadım kendimi. Bu türden anlayışlarla, sanatı sistemin kanallarına sokanlarla kıyasıya mücadele eden Cengiz Gündoğdu'yu düşündüm. Şu anda masamda Cengiz Gündoğdu'nun yeni kitabı *"Ekmek"* duruyor. Açıp oradan bir bölüm okuyorum: "Şu bilinsin. Sanatçı, n'apsa yapsın, neyi, nasıl anlatırsa anlatsın, bir hakikati güzelleştirir. Sanat eserinde hakikatler çarpışır."(1) Bu satırlardan sonra soru şu: İsmet Özel hangi hakikati güzelleştiriyor eserinde? *Özgür Gündem*'in kitap eleştirmeni bu sorunun üzerini örtmeye çalışıyor. "İsmet Özel'in güzelleştirdiği hakikat değil, onu nasıl güzelleştirdiği önemlidir," diyor.

Cengiz Gündoğdu, sanat eserinde hakikat sorununu, Türkiye'de ilk kez bu denli açıklıkla yazabilen yazardır. Bu açıklık, bizi, sanatı sistem içi kanallarda yürütmeye çalışanları görmeye götürüyor.

Aynı yazıda Gündoğdu, Leonardo'nun "Son Yemek" tab-

(1) Cengiz Gündoğdu, *Ekmek*, İnsancıl Yayınları, 1992, İstanbul.

losunu örnek veriyor. "Leonardo, bu tablosunda Yahuda'yı hain gösterir, kilisenin hakikatlerini güzelleştirir. Bu hakikat yanlış bir hakikattir," diyor Gündoğdu. "Çünkü tarihi hakikatler bunun tam tersidir. Her sanatçı mutlaka bir hakikate dayanır. Vinci'nin Son Yemek tablosu, tarihi hakikatlere aykırıdır. Ama tablo yalana dayanmaz. Son Yemek adlı tablo, bir hakikate dayanır. Bu hakikat, kilisenin hakikatidir." Cengiz Gündoğdu'nun '80'lerde egemen sanat sistemine karşı verdiği mücadelenin temel çizgilerinden biri burada yatar: Sanat eserinde hakikat sorunu. Sanat eserleri kimin hakikatlerini güzelleştirir? Kimin sorusu, toplumsal bağlamda, sınıfların hakikatleri anlamına götürür. "Sanat eserinde güzelleştirilen hakikat" kavramıyla, Gündoğdu, sanata sınıfsallığın girişini çözümlemede önemli bir açıklık yaratır.

Gündoğdu için kavramlaştırıcı yazar diyebiliriz bir bakıma. Her yazar az çok kavram üretmek zorundadır. Kavramların anlamlarını genişletmek, en azından sorgulamak zorundadır. Ancak Cengiz Gündoğdu'nun kavramlaştırıcılığı daha ileridedir. Gündoğdu sanatta tek örneklerin, olguların ötesine geçmiş, sistemi açıklayacak, sistemin özünü ifade eden kavramlar üretmiştir.

"Star sistemi", böyle bir kavramdır. Bu kavram, Gündoğdu'nun sistemin sanatı için çizdiği çerçeve kullanılmadan, bugün sanat, edebiyat sistemi anlaşılamaz. Eksik anlaşılır. Ekmek, star sistemi çözümlemesiyle başlayan ve "sistemin dili" çözümlemesine götüren bir estetik mücadelenin yıkıcı ürünlerinden oluşuyor. Cengiz Gündoğdu'nun '80'lerde

Varlık dergisinde yazdığı, her biri sanat ve edebiyatın önemli bir sorununu irdeleyen 12 yazıyı bir araya getiriyor. Gündoğdu bu yazılara bir önsöz, "*Ekmek*", bir de sonsöz, "*Bir Yangınca Yaşıyorum*" yazmış. Biliyorum, Gündoğdu bu "sonsöz" deyimini sevmeyecek, sistemin dilinden kurtulamadığımı düşünecek. Belki şöyle düzeltebilirim, bu bir durum değerlendirmesi, star sistemine karşı verdiği mücadelenin bir değerlendirmesini yapıyor Gündoğdu bu yazıda. "Tatsız bir ayna oldu Sanatta 'Star Sistemi' adlı yazı. Sanatçı bu aynada kendinden bile sakladığı... dahası kendinin bile bilmediği yüzünü gördü. Hemen harekete geçildi... aynayı kırmak için. Ama ayna kırılsa bile sanatçı kendi yüzünü görmüştü. Bazıları kalın örtülerle kapladılar aynayı. Arada bir baktılar görüntü değişti mi diye. Hayır. Değişmiyordu görüntü."

Cengiz Gündoğdu'nun tuttuğu ayna, sanatı ve insanı, gerçekçi temellerde göstermeye devam ediyor. "*Eleştiri*"yle,(2) "*Rüzgâr*"la(3) "*Ekmek*"le ve *İnsancıl* dergisiyle...

Gündoğdu'nun en önemli özelliklerinden biri, düşünceyle duyguyu, teoriyle pratiği kaynaştırabilmesidir. Bütün yazılarında düşünceler kuru bir bilgi parçası olmaktan öte, hayatın içinde anlamlandırılırlar. Gündoğdu bir yazısında, büyük yazarın, her ne yazarsa yazsın kendisini, otobiyografik romanını yazacağını yazıyordu. Bunun temel bir şartı vardı: Yazarın iç dünyasının zengin olması. Bu tanımlamaya bütünüyle uyan bir yazar Gündoğdu. Bütün yazıları bir insanın

(2) Cengiz Gündoğdu, *Eleştiri*, Süreç Yayınları, 1987, İstanbul.
(3) Cengiz Gündoğdu, *Rüzgâr*, İnsancıl Yayınları, 1991, İstanbul.

biyografisi, ama birçok insanı yaşayan bir insanın. Zengin iç dünyasıyla birçok insanı, birçok duyguyu, birçok düşünceyi, etkileyici bir biçimde karşımıza getirir Gündoğdu yazılarında.

"*Ekmek*"te yer alan "Uzaktan Gelen Yazı" Güven Pamir'in yazısı ne güzel anlatıyor Cengiz Gündoğdu'yu: "Ateşten kaçanlar oldu, ateşe düşenler, ateşte yananlar.

"Cengiz Gündoğdu alev kalemlerle yazdı. Satırları tutuştu. Her yazısı direnmeyi gösterdi. İnsan kaybolmasın dedi. İnsan kaybolmadı.

"Örgütleyen yazar, okuruyla tartışır. Ben böyle düşünüyorum, yapıyorum, der. Sen ne diyorsun? Tartışma iki insan arasında başladı mı büyür, yayılır. Gettolara dek. Cin tonik içilen renkli barlarda kalmaz.

"Cengiz Gündoğdu, bir insan. Adı var. Onuru yazarlık. Düşüncesi, nesnesi, rüyası somut. Adıyla çağırıyor."(4)

Cengiz Gündoğdu, üç noktalı yazar. Yazma biçimi de anlattığı, aradığı öze uygundur Gündoğdu'nun. Gerçekliğin çok yanlı, sınırsız kavranışı... Çok güzelli bir toplum özleyen Gündoğdu, bitmeyen bir arayışı üç noktalarla sürdürür. Bu yazı da üç noktalı bitiyor. Cengiz Gündoğdu'nun üç kitabı var; "*Eleştiri*", "*Rüzgâr*", "*Ekmek*". Bu üç kitabın adı Cengiz Gündoğdu'nun misyonunu anlatıyor: Eleştiri rüzgârları ekmek. Güzel ve gelişmiş bir insan için...

(4) Güven Pamir, aktaran C. Gündoğdu, *Ekmek*.

Türkiye'nin Lirik Bilimi ve Politikası

Toplumsal gerçeği araştırmak ve doğru'yu bir hançer keskinliğinde düzenleyerek okuyucuya ulaştırma çabası Yalçın Küçük'ün yapıtlarının temel özelliklerindendir. Yalçın Küçük, "*Türkiye Üzerine Tezler*"in 5. kitabında bunu dile getirirken, biçiminin bir hançer keskinliğinde oluşunu, "tekelli düzen"in gelişimiyle duyarlılığı ve aklı törpülenen insana ulaşma ihtiyacına bağlar. "Öğrenmeyi büyük bir sevinç haline getirmek zorundayız." diye yazar 5. Kitap'ın önsözünde. Küçük'ün yapıtları; öğrenmeyi ve değiştirmeyi en büyük tutkuya dönüştürmüş bir insanın sevincini geçirir okuyana.

Yalçın Küçük'te bilim ve politika lirik ve çoşkulu bir serüvene dönüşür. Okur heyecanlı bir yolculuğa çıkarılır; toplumsal, tarihi gerçekliğin çözümlenmesinin, teorik yolculuğuna...

Yalçın Küçük'ün yapıtlarında, "En soğuk paragraflar arasında bir insan sesi, bir insan yanı, bir başkaldıran haykırış, bir yükselen baş resmi, bir itiraz, bir direniş, bir insan çığlığı,

bir insan" yüreğinden yakalar okuyanı. Bu düşünme serüveninde aklını harekete geçirir okurun Yalçın Küçük.

Yalçın Küçük'ün yeni kitabı *"Emperyalist Türkiye"*, *Toplumsal Kurtuluş*'ta, *Yeni Ülke*'de yayınlanan incelemelerini ve köşe yazılarını bir araya getiriyor. Bu iki yayın dışında yayımlanmış söyleşilerden bir bölümü de alınmış kitaba. *"Emperyalist Türkiye"*nin en önemli yanı, bir derlemenin düşeceği dağınıklıktan uzak oluşu. Küçük'ün sık sık vurguladığı, güncellik içinde yazarken, geçici ile kalıcıyı ayırt edebilme güçlüğü bu çalışmada aşılmış; yazıların bütünselliği, "eşitsiz gelişmenin zembereğine sıkışmış bir ülkenin" ve dünyanın kalıcı eğilimlerini kavranır kılıyor. Yazıların her biri gerçekliğin bir yanına ışık tutarken, benzetme uygunsa, ağır çekimle gerçeği sergilerken, Emperyalist Türkiye'deki bütünlüğüyle gerçekliğin bütünsel hareketini kavratan bir yapıta dönüşüyor.

"Emperyalist Türkiye" altı bölümde düzenlenmiş: Emperyalizm, Kürdistan, Devrim, Sosyalizm, Basın ve İnsan.

Emperyalizm bölümündeki incelemeler, Türkiye'nin, hızla yaşadığı tekelleşme sürecinde, Sovyet Düzeni'nin çözülüşüyle, Kürt Ulusal Mücadelesi'nin gelişimi karşısında "emperyalist" bir devlet olmaya yönelişini çözümlüyor. Bu çözümleme, yazarı, Lenin ve öbürlerinin emperyalizm teorilerini ele almaya ve yeni bir senteze götürüyor. Emperyalizm teorisini günümüzün ışığında geliştirmeye çalışan Yalçın Küçük, "Emperyalist Türkiye" çözümlemesiyle, uzun zamandır üzerinde durduğu "ekonomi politiğin devrimci-

leştirilmesi" çalışmasına bir başlangıç yapıyor. Gelişmelerin bir zorunluluk olarak ortaya çıkardığı, Marksizmi geliştirme çabasının ipuçlarını veriyor burada. "Marx'ın bakışında artık benim için bir sistem özelliği taşıyan bir ayrılığımı dile getirmek istiyorum. (...) Artık Marx'ın tüm düşüncesini, kabul edemediğim ölçüde olgunluk eğilimli buluyorum. (...)

"Bu ayrılığımın yöntemsel bir boyutunu görebiliyorum: Marx'ın bakışı eşitsiz gelişme yasasından uzaktır. Lenin, eşitsiz gelişme yasasını görerek formüle etmiş olmakla birlikte, Marx'ın bakışının pek çok alanda ortadoks bir izleyicisi olarak kaldığı için, bu yasayı kendi bakışının temeli haline getiremiyor. Eşitsiz gelişme yasasına göre ise, devrimin realize edilebilmesi için sınıfların gelişmesinin ve çelişkinin derinliğinin çok ileri boyutlara varmaması gerekir; böyle düşünüyorum."(1) Katılıp katılmamak bir yana, önemli tartışmalara açık görüşler ortaya atıyor Yalçın Küçük.

Yalçın Küçük'ün Kürt Sorunu konusundaki yol açıcı tavrı biliniyor. Kitapta bu bölüm, bu tavrın yazılı yansımalarını oluşturuyor.

"Tekelli" sistemin, Küçük "tekelci" nitelemesini yanlış buluyor, çözümlenmesinde, basının ve burjuva demokratik kurumların sistemdeki yeni rollerinin sorgulanmasında son derece aydınlatıcı bir yapıt *"Emperyalist Türkiye"*.

Yalçın Küçük, pratikten kopmadan "sosyalizm" ve "devrim" teorisini derinleştirmeye çalışıyor incelemelerinde. İn-

(1) Yalçın Küçük, *Emperyalist Türkiye*, Başak Yayınları, 1992, Ankara.

sanın "tekelli" sistemdeki durumu üzerine yazdıkları son derece etkileyici, kışkırtıcı. İnsan artık başkaldırıyla varedebiliyor ancak kendisini.

"*Emperyalist Türkiye*", tartışmalar yaratacak, ufuk açıcı bir kitap...

Umudun Közünü Parlatan Brecht Şiirleri

Türkiye gazetesinde Lenin'in çıldırarak öldüğünü iddia eden "asparagası" okuyunca, aklıma Walter Benjamin'in şu sözleri geldi: "Geçmişin bağrından umudun közünü bulup parlatacak olan tarihçi, yalnız ve yalnız yengiyi kazanacak olursa eğer düşman, zulmünden ölülerin bile kurtulamayacağını iyi bilen tarihçi olabilir."(1)

Aynı düşman, Brecht için de yalanlar üretmede elinden geleni yapıyor.

Geçen yıl Brecht'in eserlerinin çalıntı olduğu yazıldı *Cumhuriyet* gazetesinin kitap ekinde. Yalnızca tiyatroda değil, şiirde, sinemada, estetik düşüncesinde büyük eserler vermiş bu sanatçı, tarihin geçici bir yengisiyle gözü dönmüş emperyalist-kapitalist sistemin adamlarının çirkin saldırısına uğradı.

Benjamin'in tarihçisi umudun közünü bulup gösterecekse, sistemin de bu közü söndürmekte elinden geleni yapması doğaldı. Brecht'i de, yapıtlarının bütününde insanı tarih ve toplumuyla sımsıkı bağlı işleyen Brecht'i de çarpıtması,

(1) Walter Benjamin, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Çeviren: Ünsal Oskay, Dost Yayınları, 1982, Ankara, s.17.

etkisiz kılmaya çabalaması kaçınılmazdı sistemin. Çünkü Brecht, yapıtlarıyla Benjamin'in tarihçisinin yapması gerekenleri yapıyordu. Hatta tarihçiden biraz daha fazlasını. Brecht, aklını ve duyarlılığını harekete geçirdiği insana, her şeyin değiştirilebilirliğini kavratıyordu ısrarla.

İnsan kaderinin gene insan olduğu bugün her yerde duyuldu,
kalabalık gemilerin gidip geldiği denizler ötesindeki
yüz katlı kentlerden en ırak köylere kadar, her yerde.
Bu yüzden istiyoruz sizden, çağımız aktörlerinden,
yıkma çağının aktörlerinden ve doğaya ve insan yapısına
egemen olma çağının aktörlerinden
artık kendinizi değiştirmenizi ve insanın dünyasını bize
olduğu gibi göstermenizi:
İnsan eliyle yazıldığını ve değişime açık olduğunu.

Brecht, "*İşçi Oyunculara Gözlem Sanatı Üzerine Söylev*"inde tiyatro sanatından giderek, bütün sanatların temeline konabilecek ilkelerini böyle şiirleştiriyordu. Bütün estetik çaba, insana, dünyasını alabildiğine gerçekçi, tarihi ve toplumsal boyutları içinde ve değişime açık yanını sürekli vurgulayarak göstermeyi amaçlıyor... Epik tiyatronun temelinde de bu vardır.

Brecht'in "yadırgatıcı" "yabancılaştırma" yöntemi, insana yaşadıklarının özünü göstermeyi, onun ne denli insanlık dışı ve o ölçüde de değiştirilmesi gereken bir öz olduğunu kavratmayı amaçlar.

Benjamin, Brecht'in şiirinin bir "kent şiiri" olduğunu yazar. Brecht'in şiirinde kent bir "savaş alanıdır." Bu yönüyle

öbür kent şairlerinden ayrılır Brecht. Onun kenti romantik, nostaljik bir kent değildir. Brecht'in şiirinde doğa son derece sınırlı yer alır. Doğa, onun şiirine insanı veya bu savaş alanı kenti betimlediği ölçüde girer. "Erik Ağacı" şiiri bir örnektir. Kentte ağaçlığını yitirmiş bir erik ağacına soğuk bir ağıttır bu şiir. Doğanın kente ve toplumsal olana eşlenmesini şu dizeler çok iyi örnekler:

Yaklaşan kar fırtınalarını görürüm
ve yaklaşan depremleri,
yol tıkayan dağları görürüm
ve yataklarından taşan nehirleri.
Ama şapkaları var kar fırtınalarının,
depremlerin cüzdanlarında paraları
dağlar gelirler arabalarından inerek,
şahlanan nehirler denetler polisi.
Ben ışığa çıkartırım bunların hepsini.

Tarih ve toplumun belirlediği insanın ve kavgasının ışıkçısıdır Brecht.

Brecht'in şiirleri yalındır, şiirin özünün derinliği, biçiminin alabildiğine açık, dolaysız, bilince işleyen etkisiyle sarar okuyanı. Brecht şiirinin önemli özelliklerinden biri de güçlü kompozisyonudur. Şiirler, bütünlüklü bir yapıya dayanır. Birbirlerinden kopuk, ama süslü ve gösterişli dizelere yer yoktur bu şiirde. Şiirin imgeleri bir bütün içinde ortaya çıkar.

Yön Yayınları'ndan çıkan *"Seçme Şiirleri"*(2) Brecht şiiriyle

(2) Bertolt Brecht, *Seçme Şiirler*, Yön Yayınları, 1992.

tanışmak için iyi bir olanak. Brecht şiirinin zenginliğinden bir demet. Öncelikle sanatla uğraşanların okumaları gerek. Uydurma romantizmin, süslü dizelerin, birbirinden kopuk imgelerin salgınında bir şiirden kurtulmak için de yol açıcı Bertolt Brecht'in şiirleri.

Çünkü insanlardan yanaydım,
onlara emanet etmiştim her şeyi,
çünkü saygı duyuyordum insana,
çünkü şiirler yazmış, zenginleştirmiştim dili,
çünkü pratik olmayı öğretmiştim onlara

diyen Brecht'i okumak, Benjamin'in diliyle "Brecht'i anlamak", düşmanın zulmünden geçmişi ve bugünü korumak, geleceğe götüren umudun közüne ulaşmak için gerekiyor. Bertolt Brecht, sosyalist bir kültürün çıkış noktası sanatçılardan biridir.

Hazcı Polisiye ve Tarihi Provokasyon

Kitap tanıtımında tuhaf yöntemler geliştiriliyor. "İşte size, 'keyifle' okunacak, zekice yazılmış, yazılırken entelektüel sosa yatırılıp siyasetle pişirilmiş bir roman. Afiyet olsun." Bu kadarla da kalmıyor. Bu "soslu" kitabı nerede "yiyeceğiniz" de yazılıyor. Şöyle: "Özellikle trende, vapurda ya da uyku öncesi servis yapılması tavsiye edilir."(1) Bir kitabın böyle bir yöntemle tanıtılması ürkütüyor insanı. Tüketime dayalı bir "hazcılık"ın, "hedonizmin" yansıması mı bu satırlar?

Edebiyatı, ideolojik bir etkinlik olarak değerlendiren Terry Eagleton'un yazdıkları bu konuda son derece açıklayıcı: "Okuma, ideolojik ürünün ideolojik olarak deşifre edilmesidir ve edebi eleştirinin tarihi, metin üretim ve tüketim 'moment'lerinin arasındaki mümkün olan konjonktürün tarihidir."(2) "Üretim" ve "tüketim" kavramlarının sanata uygulanmasına katılmamakla birlikte, okumanın ya da eleştirinin ideolojik niteliğinin, edebi yapıtın oluşturulması ve okunması süreci arasındaki bağlantının vurgulanması önemlidir. Buradaki bu bağlantı toplumsaldır elbette. Belirli

(1) Mustafa Arslantunalı, *Özgür Gündem*, 13 Eylül 1992 Pazar.
(2) Terry Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji*, Çevirenler: Esen Tarım, Serhat Öztopbaş, İletişim Yayınları, 1985, İstanbul, s. 76.

bir dönemin tarihi ve toplumsal eğilimlerinin sanat eserinde somutlanışını ortaya çıkarmakla yükümlü bir eleştiri tanımına götürür bizi. Bir edebi eserdeki ideolojiyi ve bu ideolojinin belirli dönemdeki anlamı ve işlevini sorgulamakla başlar eleştiri. Ne var ki, Eagleton'un düşüncesi, bu açıklayıcı işlevi yerine getiremeyen eleştirinin durumunu da açıklar. Yapıtın içerdiği ideoloji, sistemi "doğallaştırmaya" hizmet ettiği ölçüde, yapıtla aynı doğrultuda bir "okuma" ya da "eleştiri" de yapıtı "doğallaştırmaya", dolayısıyla sistemi doğallaştırmaya hizmet edecektir.

Burada ele aldığımız "eleştiri" ya da "kitap tanıtımının", "tuhaf" olarak nitelenmesinden çok "ideolojik" olarak nitelenmesinin daha anlamlı olduğu ortaya çıkıyor. Mustafa Arslantunalı'nın kitap tanıtımı, böylelikle, kullandığı dille, "keyiflice", "zekice" kavramlarının duygusal çekiciliğine dayandırarak, Montalban'ın "*Merkez Komitesinde Cinayet*" romanını olumluyor. Arslantunalı, bu olumlayışla, bu romanda somutlanan dönemin "yaygın", "konjonktürel" ideolojisi anti-komünizme yaslanıyor. "Montalban'ın romanı, günümüzün modasına çok uygun. Zekice yazılmış. Sürükleyici de. Üstelik siyasete bulaşıp siyasetçilerle dalga geçiyor, kitabın arka kapağında belirtildiği üzere, polisiye türüne entelektüel bir boyut getiriyor," diye yazıyor Arslantunalı. Cümlenin yarısını kitabın arka kapağından alıyor. Bir ideolojiyi deşifre etmek, değil bir ideolojiyle "bütünleşmek", okuru o ideolojiyle bütünleştirecek kitabı övmek oluyor yaptığı. Oysa eleştiri, bu ideolojinin açığa çıkarılması, yanıltıcılığının ve

sistemin doğallaştırılmasındaki rolünün gösterilmesiyle başlamalı. Daha önemlisi, bir edebi eserden alınacak "hazzın", "keyfin" niteliklerinin yükseltilmesini amaçlamalı.

Bir polisiyeden "tüketici" haz yerine, insani değerleri güzelleştiren bir eserden duyulan haz; polisiye buna götürdüğü ölçüde değerlidir. Tam bu noktada yeni çıkan bir kitaptan söz etmek gerekiyor; Karl Marx'ın *"Köln'de Komünistlerin Yargılanması Hakkında İfşaat"*ı. Marx, 1852 yılında, bir grup komünistin, polis provokasyonuna dayandırılan iddialarla yargılanmalarını "ifşa ediyor". Bir "polisiye roman" yazmış Karl Marx. Ama tarihi ve toplumsal bir polisiye. Burada kurgu değil, gerçekliğin çözümlenmesi söz konusu. Marx, bazı bölümlerde bu gerçekliği kurgudan yararlanarak bütünlüyor, tarihi polis komplosunun bayağılığını ve sistemin işleyişi içinde, o dönemde, taşıdığı önemi gösteriyor.

*"Köln'de Komünistlerin Yargılanması Hakkında İfşaat"*ın tarihi provokasyon çözümlemesini, Engels'in "Komünistler Birliği"nin tarihini özetleyen önsözü bütünlüyor. Kitaba Komünistler Birliği Merkez Komitesi'nin önemli iki bildirisi ve Marx'la Engels'in bir gazeteye gönderdikleri davayla ilgili açıklama da alınmış. Engels'in yazısıyla bu bildiriler kitabın en önemli bölümünü oluşturuyor. 1848 devrimlerinin ateşinin henüz söndüğü dönemde yayınlanmış bu bildiriler, komünizmin tarihi açısından son derece önemli ipuçları sağlıyorlar.

Marx'ın ifşaatı, sistemin baskı aygıtları ve utanmazca yalancılığı için tarihi bir belge. "Ren Prusyası'nda, jüri için hâlâ

süren batıl inanç, bu sayede tamamen ortadan kalkmıştı. Jürinin, imtiyazlı sınıfların harp divanı olduğunu, kuruluş nedeninin yasa boşluklarını vatandaşların vicdanlarının genişliği ile doldurmak olduğunu herkes anlamıştı,"[3] diye bitiriyor Marx. Sistemin ideolojik aygıtlarından hukuku böyle deşifre ediyor.

Peki ya edebiyat? Arslantunalı'nınki türünden edebiyat eleştirisi sistemin doğallaştırılması için, hangi ideolojik boşlukları dolduruyor? Hazcı polisiye ve onu bir hazcı şirketin pazarlama ayinine dönüştüren edebiyat eleştirisi...

(3) Karl Marx, *Köln'de Komünistlerin Yargılanması Hakkında İfşaat*, Çeviren: Emin Karaca, Evrensel Yayınları, s. 113, 1992, İstanbul.

Dostluk ve Sevgi ile Özlem ve Yolculuk Öyküleri

"*İki Deli Derviş*" bir ilk kitap. Genç bir öykücünün, Behçet Çelik'in öyküleri. Bir ilk kitapta ender rastlanan bir yetkinlik ve bütünsel öykü dünyasıyla karşılaşırız "*İki Deli Derviş*"te.

Behçet Çelik, ortaklaşmanın yazarıdır. Ortak yaşanan anların, zamanların, ortak duyguların yazarıdır. Bu duyguların başında dostluk duygusu bulunur. Dostluk, ortaklaşmanın duygusal düzeyde ulaştığı en yetkin birlikteliktir. Sevgi ile dostluk ortak alanıdır öykülerin. Aşk bile dostluk üzerinde temellenir; bazen dostluk duygusunun gerisinde kalır, bazen de dostlar arasındaki ilişkiyi güçlendiren, zenginleştiren bir öğedir.

Behçet Çelik'in öykülerinin asıl önemli yanı, bugün insanın içine düştüğü "manevi yoksullaşmanın" yazımını başlatmasıdır. Maddi yoksullaşma ve sömürüyle birlikte insanın giderek değerlerini yitirmesi, kimliksizleşmesi, iradesizleşmesiyle ortaya çıkan bu manevi yoksullaşmanın yazımı, edebiyatımızda ilk ürünlerini vermeye başlamıştır. Belki sisteme bağlı yazarların, "star sistemi" yazarlarının ürünlerinde de rastlayabiliriz bunlara, ama onlar, bu gelişmeyi mistisize et-

mek, bulanıklaştırmak ve kötümser sonuçlara götürmek için ellerinden geleni yapmışlardır. Behçet Çelik'in öykülerinde, manevi yoksullaşma toplumsal bir çerçevede, aydınlık bir perspektifle gündeme getirilir. Sevgi ve dostluğun yazarı olarak Behçet Çelik, insanın, iç dünyasının zenginleşmesini, ilişkilerinin insanileşmesini savunur.

Behçet Çelik, insan olarak yazdıklarını yaşayan biridir. Kitabında geçen dervişler gibi gönlü açık, eli açık biridir. Belki de Behçet Çelik'in öykülerine bu anlamda otobiyografik denebilir. Olgunlaşma yolunda bir gencin dostluk ve sevgi duygularını kaybetmeden, geliştirerek toplumda bir yer yaratmaya çalışmasının öyküsüdür onun öyküleri. Özlem ve yolculuk burada karşımıza çıkar. Olgunlaşmayla ve toplumun içine girdikçe yitirilen duygulara ve geçmişte bunların birlikte yaşandığı insana duyulan özlem. Dostların birbirinden ayrılması, değişik şehirlere savrulması, yolculuk özlemini gündeme getirir. Gelecekte yaratılacak, yaşanacak dostluk ve sevgilere duyulan özlem ve bu özlemin iç yolculukları yansır öykülere. Olgunlaşma diye sunulan ilişkilerde ortaya çıkan sevgisizlik, yalnızlık, duygusuzluk karşısında duyulan isyandır Çelik'in öyküleri.

"*İki Deli Dervi*ş"te pırıl pırıl bir Türkçeyle karşılaşırız. Öykülerde, dostluk ve ortaklaşma duyguları, öykü kişisinin iç dünyasından yansıtılır. Öykü kişisinin iç konuşmaları, anımsamalarıyla, dış olaylar, devinimler iç içe geçirilmiştir. Böylelikle çelişkiler, çelişkili zamanlar, duygular, davranışlar karşı karşıya getirilir. Öyküye dinamik bir etkililik kazandırır bu

biçim. "*İki Deli Derviş*"teki öyküler bu özellikleriyle okuyucunun duyarlılığını ayaklandırır, iniş ve çıkışlara sürükler duygularını. Güzel öykülerdir bunlar. Sevgi ve dostluk insanının yazarıdır Behçet Çelik.

Doğayı Özleyen Yalınlık: *Cemreye Çağrı*

Cemile Çakır'ın şiiri her şeyden önce bir doğa şiiridir. Bu şiirdeki doğa, son yıllarda gündeme getirildiği biçimiyle "ekolojik" bir arayıştan kaynaklanmaz. Doğa, burada insan varoluşunun en temel öğesidir.

Nerede başlar akışın ilk adımı
Çamurun aşkla karışımı
bir çömlekçi dükkânından rüzgâra teğet
insanın anlamı

diyerek,

Bir kiraz çekirdeğinden
Dünyaya bakmak ne güzeldir.

Aynı zamanda şairin kurmak istediği dünyanın da bir örneğidir doğa. Cemile Çakır'ın bu özlemi daha kitabın adıyla başlar: "*Cemreye Çağrı*". Cemreye çağrı, doğadaki saf, temiz, bozulmamış işleyişe duyulan özlemdir.

Ancak doğaya verilen bu yer, insanın, insanı vareden toplumun yadsınmasına götürmez Cemile Çakır'ı. Buradaki doğa, bu toplumun işleyişindeki eşitsizliklere, sömürüye, sö-

mürüden kaynaklanan baskı ve şiddete karşı çıkarılan ütopyadır.

Binbir acıdan artakalan
Umut tohumları çantamda

derken, bu umut tohumları, toplumda, doğanın o, "bir orman gibi kardeşçesine" ilişkilerini yeşertmek içindir. Cemile Çakır'ın şiiri binbir acı üreten bir toplumdan doğaya açılan bir yolculuktur.

Cemile Çakır'ın şiirinde insan şöyle tanımlanır:

Herkesin bir mutfağı var
kendini pişirir gündüz gece
bir yanı yanar kül olur
bir yanı hamur içinde

İnsan bu toplumda ikiyüzlü bir kimliğe mahkûm edilmiştir:

Herkesin bir vitrini var
Kendini pazarlar orada
Arkada kilerde
Saklı tortular

Koşullamalara ve sınırlamalara tepki gösterir *"Cemreye Çağrı"*nın şairi.

Hiç bir düzeni olmayacak evimin
Şurası oturma odası, şurası mutfak,

Yok şurası bilmem ne
Bir deniz olacak evimde
Bir de küçük bir tekne

Ne güzelsin dünya
İş çıkışı, saat altıda

dizelerinde, insanın kendisinin olmayan iş zamanları duyumsatılır.

Cemile Çakır, çalışan, emeğiyle geçinen insanın şairidir. "Bakış Açısı" şiirinde bunu dile getirir:

Fırından, ekinden
Yoldan, değirmenden
Bakarım dünyaya
Ben

"*Cemreye Çağrı*"yla çıktığınız yolculukta güneşli gündüzler; aylı, yıldızlı geceler; yağmurla yıkanmış ovalar, okyanusa götüren ırmaklar karşılar sizi.

Şimdi şiirlerimle kardeş gibi
Yosunlar otlar ve balıklar

"*Cemreye Çağrı*" yalın bir şiir sunar bize. Sanatta yalınlık; başarılması en zor ve ulaşıldığında en etkili niteliklerden biridir. Cemile Çakır bu zoru başarmıştır: Doğa özlemine denk düşen bir yalınlık. Bu yalınlık içinde insan ve doğa birlikteliğine götüren, toplumu doğa yalınlığında örgütlemeyi özleyen bir yolculuğa çıkarılır okur.

Anneciğim
Niçin sular
Yansıtır aynasında
Ağaçları
Evleri
Ben yansıtamam

Cemile Çakır'ın şiirleri işte bu su gibi doğayı, toplumu ve aşkıyla, kavgasıyla, özlemiyle insanı yankılayan bir şiir. Duru, temiz, berrak, pırıl pırıl. Yapaylık ve özentinin yaşamda ve şiirde baskın özelliğe dönüştürüldüğü şu ortamda ne kadar sıcak ve taze... "Eğer bir yağmur saklıysa heybende," belki de farkında bile olmadığın, "*Cemreye Çağrı*"yla o yağmura koşmayı unutma.

Yürüyen İnsanın Güzeli

Basının, tekelci sistemde bütünüyle bir propaganda mekanizmasına dönüştüğünü ortaya koyan ABD'li düşünür Noam Chomsky, görüşlerinin görmezden gelinmesini açıklarken şunları söylüyor: "Adamlar bizim ne dediğimizi, ne demeye çalıştığımızı anlama çabasına 'hayır,' diyorlar açıkçası! Duyma zorluğu var bir kere! Duymaya alışık olmadıkları türden fikirleri takip bile edemiyor adamlar! Mesela ben Vietnam için tavır formüle ederken demek istiyorum ki, 'Saldırganlığı haklı gösteremeyiz!' 'Adam bu ne biçim fikir, daha kolay bir ifadesi yok mu,' diyor."(*) Bu, varlığını bütünüyle sisteme dayayan sanatçı ve entelektüellerin evrensel bir tutumu. *Kopuş* dergisi için söylenenlere çok uyuyor.

Böyleleri, çıkarlarına karşı olanı duymak ve görmek istemezken, yıllardır yazıp söylediklerini her fırsatta önümüze getirir.

İdealist felsefeyi temel alarak, sistemin ürettiği sorunlardan kaçmanın yollarını arayan bütün sanatçılar mezarlarından çıkarılıyor... Gerçeküstücülük, varoluşçuluk, "İkinci Yeni" türünden öznel idealist burjuva sanat ideolojileri postmo-

(*) Noam, Chomsky, *Modern Çağda Entellektüellerin Rolü.*

dernizmin yetmediği yerlerde devreye sokuluyor. Burjuva yıldönümü fetişizmi ölüyü diriltmek için gerekli ortamı sağlıyor. "70. yıldönümü"nde kültür dergilerinde ve gazetelerin sanat sayfalarında "gerçeküstücülük" yeniden boygösteriyor.

Bütün bunlara karşı söylenen çok açık ve net: Sistemden kopamayan sanatçı, sanatı, metalaşma ve insana yabancılaşma çukurundan çıkaramaz. Sanat da, gelişmeyi durduran bu sistemin değerlerini, en başta da metalaşmayı taşıdıkça insandan yana olamaz.

Netlik karşısında gizli açık itirazlar yükseliyor. Tekellerin ortaçağında da büyü, en itibarlı sanat ilan ediliyor. Yazar artık "söz büyücüsü"dür... Tiyatro "kendinden geçirme" sanatıdır... Sistemden kopamayanlar, büyü seanslarıyla sistemden kopuşu durdurma işlevini üstleniyorlar.

Edebiyatın hangi noktaya indirildiğini, bu adamların "edebiyat tartışması" adı altında sürdürdükleri küfürleşmeden daha iyi ne anlatabilir? Eğer bunlar "Edebiyat tartışıyorlarsa" biz ne yapıyoruz? "Mankafa"yla başlayıp "Sapık"la bitirmek "edebiyat"sa, bunların egemen olduğu kültürden daha iyi bir kopuş gerekçesi var mı...

Burjuva edebiyatının en çaresiz kişisi ise okurdur. Burjuva sanatçılarının tekerlemelerini edebiyat, küfürleşmelerini "fikir tartışması" diye okumak zorunda bırakılıyor. Bütün kavramların içini boşaltan bu edebiyatın etkisini, Hofmannsthal'ın yüzyılın başındaki itirafları çok iyi özetlemektedir: "Durum kısaca şu: Herhangi bir konu üzerinde bağıntılı bir şeyler düşünme, ya da söyleyebilme yetimi yitirdim." Bir çö-

küş döneminin edebiyatçısının bu itirafı, tekelci edebiyatın okurunun durumunu açıklamaktadır. "Herhangi bir yargıyı dile getirmek için doğal olarak başvurulan kavramlar, ağzımda çürümüş mantarlar gibi eriyip gidiyor." Hofmannsthal'ın içtenlikle söylediği bu sözler, çürümüş mantarlar türünden kavramları edebiyat haline getirenlerden ayrı bir dil konuşmanın zorunluluğunu da anlatıyor.

Kopuş'un yazarı ve okuru, insanı ilgilendiren her konu üzerinde "bağıntılı" ve "tutarlı" düşünme çabası içindedir.

Chomsky, "Bu aşılması zor bir bariyerdir, ortada bir göz boyama ve kendi kendini kandırma senaryosu vardır, katılmazsan anlaşılmaz olursun, işte hepsi bu!" diyor. Bunların sanatıyla, bilimiyle, felsefesiyle gözü boyanan insan tepetakla edilmiştir. Ayakları havada, ilerleyemiyor. Bizim çabamız, tepetakla edildiğini fark edemeyen insanın ayağa kalkmasına ve tekelci kapitalizmin bariyerlerinin üzerine yürümesine katkıda bulunmaktır. Yürüyen insanın sanatını yapmaktır.

Yürüyüş geleceğidir. Gelecek, tekellerin ortaçağından kopuştur. Bizim işimiz, yürüyen insanın güzelini yaratmaktır.

SİNEMANIN IŞIĞINDA İNSAN

İnsan Kurutan Toplumlar

Macar yönetmen Zoltan Huszarik'in *Csontvary*'si suya yağan yağmurla başlar. Birbirleriyle kesişen yağmur izleri... Dalgacıklar yayılır, birbirine karışır, görünmez olur. Yağmur damlaları suya katılır. On altı günlük bir zaman aralığında elliye yakın film izlemek insan bilincinde benzer bir etki yapıyor. 1991, 10. İstanbul Film Festivali'nde izlediğimiz filmler, filmlerdeki insanlar, kentler, köyler, dağlar, yollar, ovalar birbirleriyle kesişen dalgalar benzeri yayılıp karışıyorlar. Bu hareket içinde geriye kalanlar, belleğe kazınıp belirlenenler bir sentez oluyor. Film dalgaları sentezi...

Bu filmlerde birbirleriyle kesişen ortak temalar beliriyor. Dünyanın değişik yerlerinden yönetmenler, kendi insanlarını perdeye getirirken; kesişen sorunlar, kaygılar, ortaya seriliyor. Filmler, önümüze getirdiği insanlarıyla "dünyadan insan manzaraları" çiziyorlar. 20. yüzyılın bitimine doğru insanın halleri...

Şimdi bu insan manzaralarından payımıza düşeni elimizden geldiğince gözden geçirmeye, birbiriyle kesişen temalar ve insanlar çerçevesinde ele almaya çalışacağız.

Dramatik Olmayan Hayatın Sineması

Gogol'ün "*Ölü Canlar*"ı, bundan yaklaşık 160 yıl önce yazıldı. Gogol, zavallı Çiçikov'a bütün Rusya boyunca, yaşayan, dinamik, canlı insanlar aratıp durdu. Dörtbir yanı saran, uyuşukluk, tekdüzelik, ölümdü. İnsanın tıkanışına "*Ölü Canlar*"la bir çıkış arayan Gogol'den 160 yıl sonra, Finlandiyalı yönetmen Aki Karusmaki, Batı'nın bunca teknolojik gelişmeyle yere serdiği ölü insanı getiriyor önümüze.

Tekelci kapitalist sistem altında insanlar artık birer ölüdürler: Konuşamayan, iletişim kuramayan, düşünemeyen, iradesi olmayan, değiştiremeyen birer ölü... Uyurgezer bir hayattırlar... Bu acı gerçek, acımasız, soğukkanlı bir sinemayla gelip yakalar bizi. Kamera bile bu acı duruma isyan eder. Yeni bir görüntü sunmak istemez gibidir. Bezgindir. Aki Karusmaki, bezgin, ölü bir hayatı, bezgin bir kurguyla, sanki bu duyguyu yaşayan bir kamerayla çeker.

Filmlerden biri *Cennetteki Gölgeler*'dir. Bu ad, çok iyi açıklar durumu. İnsanlar insanlıktan çıkmış, birer gölgeye dönüşmüştür. Cennet nedir? Cennet, teknolojinin alabildiğine geliştiği, hayatın maddi gereksinimlerinin büyük ölçüde karşılandığı bir kapitalist toplum imgesidir. Böyle bir toplum için yaratılmış imajdır. Aki Karusmaki'nin filmleri, bu cennetin olmadığını kanıtlar bize... Bu, cennet değil, bir cehennemdir.

İnsan kurutan bir cehennem.

Maddi gereksinimleri büyük ölçüde karşılanan insan, manevi bir yoksullaşma uçurumuna yuvarlanmıştır. Şizofreni, günlük hayatın doğal durumu olmuştur. Aki'nin filmle-

Finlandiyalı yönetmen Aki Karusmaki'nin Cennetteki Gölgeler (üstte) filminde, kapitalist sistemin bir gölge eylemsizliğine ve zavallılığına indirdiği insanın durumu ortaya konur. Bir Katil Kiraladım (altta) filminde ise, hayatının anlamı "ücretli köle" olmaktan ibaret insanın işsiz bırakılınca kendini öldürmeye ve öldürtmeye çalışmasının traji-komik öyküsü anlatılır.

Aki Karusmaki'nin sineması dramatik olmayan bir hayatı perdeye yansıtır. Hayatın durağanlığı, amaçsızlığı, Kibritçi Kız'ın bezgin, umutsuz ve acı dolu yüzünde dışavurur. Böyle bir hayatı kamera bile isteksizce görüntüler. İnsanlar aynı mekânı paylaşsalar da, birbirinden alabildiğine uzaktırlar; yanındaki insanın nesneden farkı kalmamıştır. Hayatın değersizleşmesi, ölümü de önemsiz kılmıştır.

rindeki insanlar bir şizofren gibi davranırlar. Görebilecekleri halüsinasyonu bile olmayan birer şizofren...

Aki Karusmaki'nin filmleri *Cennetteki Gölgeler* ve *Kibritçi Kız* şunun altını çizer: Özgürlük, eşitlik arayışı maddi olanı aşmış, asıl manevi olanda gelip düğümlenmiştir. Kuşkusuz maddi olanın, kapitalist mülkiyet biçiminin belirleyiciliği sürmektedir, ama trajedi manevi olanda ortaya çıkar. Maddi anlamda, arzulanan cennet gerçekleşse bile, insanın manevi dünyası yoksul kaldığı sürece hiçbir anlamı olmayacaktır.

Kibritçi Kız filmi, bir kibritin yapılışının sergilenmesiyle başlar. İki yandan düzgünce kesilmiş bir kütük makinenin bir ucundan girer. Önce kabuğu tıraşlanır. Sonra, bir kibrit çöpü kalınlığında bir tabaka halinde çıkmaya başlar makineden. Bir başka makineye giren tabaka öbür uçtan binlerce kibrit çöpü olarak çıkar. Yağmur gibi yağar kibritler makinenin teknesine. Ömür bir kütüğe benzetilirse; her gün bir kibrit çöpüne dönüşür. Kibrit çöpleri gibi birbirinin aynı, standart, eşit parıltıyı vererek yanan...

Kibrit fabrikasında çalışan kızın ömrü bir kütüğün kibritleri gibidir. İnişsiz çıkışsız, acısı ve sevinci olmayan, özlemleri, iradesi, düşleri, düşüncesi aynı biçime, aynı şiddete sığdırılmış, günleri birbirinin benzeri... Kibrit çöpü günleri...

Bu dramatik'in ortadan kalkışıdır. Aki Karusmaki'nin sineması dramatik derinliği olmayan bir hayatın yansıtılışıdır. Dramatik olmayan bir sinemadır. Hayat, inişsiz çıkışsız akar. Tek renkte, karanlık bir tonda. O yüzden karşıtlıklar üzerine kurulu dramatik'e meydan vermez. Bu hayatı yansıtan sine-

ma da dümdüzdür. Bu sinemada bütün acılı olaylar, sevinçli olması gereken olaylar, ölüm, aynı şiddette, aynı biçimde etkili olurlar.

Hayatın Anlamsızlığı Ölümün Değersizliği

10. İstanbul Film Festivali'nin adlarına bir bölüm ayırdığı Aki ile Mika Karusmaki kardeşlerin filmleri festivalin en önemli kazanımıydı. Mika Karusmaki'nin filmleri Aki'nin filmlerinin tersi gibidir; birinde olmayan öbüründe yer alır. Aki'deki durgunluk, hareketsizlik, Mika'da tersine, hareket, koşuşturmacaya, hıza dönüşür. Aki'deki kahramanların zavallılıkları, iki kelime bile edemezlikleri; Mika'da zekice diyaloglara, felsefe yapmaya dek gider.

Finlandiya'nın o soğuk, puslu atmosferinin altında yaşananların birbirinin karşıtı durumlar içinde, karşıt biçimlerde perdeye yansıtılması oldukça düşündürücüdür. Acaba gerçek bu iki ucun ortasında mı yer alır? Aki'nin sineması, gerçekliği biçimsel bir stilizasyonla ortaya sermeye çalışır. Onun abartılı anlatımı, tekdüze kurgusu, gerçeğin olumsuz yüzünü, insanların insanlıktan uzaklaşacak denli edilgenleşmiş kişiliklerini sergiler. Mika'nın sineması, bu gerçeğin dışına çıkmak isteyen insanın düşleridir. Gerçeklik içinde çıkış yolu bulamayan insanın, gerçekdışı kurtuluş yolculuğudur. Hayatı bir santim bile değiştirmekten aciz insan, Mika'nın filmlerinde çok etkindir. Bu etkinlik belirli amaçlar doğrultusunda geliştirilmiş olmaktan uzaktır. Karşısına çıkan güçlerden kurtulma, onlarla başetmeye çalışma türünden bir etkin-

Mika Karusmaki'nin filmlerindeki karakterler, gerçek hayattaki kuşatılmışlığı, düşleriyle ve zekice konuşmalarıyla hafifletmeye çalışırlar. Değersizler filmindeki zengin retorik bunu örnekler.

liktir bu. Birer düş etkinliğidir bunlar. Oradan oraya kopuk kopuk gelişen, kaçıp kovalamacaya dönüşen olaylar: Tıpkı rüyalardaki gibi... Mika'nın filmlerinde geniş bir yer tutan yolculuk, bir yere varmaya değil, bir yerlerden kaçmaya yarar. Birilerini bulmanın değil, kendini aramanın sancılarıdır... Bu durum Mika Karusmaki'nin *Rosso*'sunda çok belirgindir.

Rosso'nun, başkalarının iteklemesiyle aramaya çıktığı Maria yerine, kendisini aramasına dönüşür film. Rosso, günlük hayatın tekdüzeliğinin tersine, olağanüstü serüvenler ortasında, bataklıklar, dağlar, yollar aşarak, gücünün sınırlarını zorlayarak ilerleyen bir insanın sergilenmesine adanmış-

tır. Aradığı sevgilisi, öldürmeye memur edildiği Maria yerine, Rosso, kendini bulur bu yolda. İnsanın bulabileceği bir kimliği, kişiliği olabilmesi için, her şeyden önce bunu oluşturabilecek koşullar altında yaşaması gerekir. Aki Karusmaki'nin gölge insanları, onların yaşadığı toplumun, insanda benlik, kişilik ne varsa silip süpürdüğüne tanıklık eder. Rosso'nun da sorgulayabileceği bir kişiliği ancak o toplumun uzağında, uçlarında, yaşamsal serüvenler altında ortaya çıkar. Rosso, kendini sorguladıkça hayatının boşluğuyla yüzyüze gelir. "Ben, benim," der bir yerde. Bulduğu kendisi, hiç de memnun kalınacak biri değildir. Eğer böyle olmasaydı, kaçmaya bir son verip, uzaktan gelişlerini gördüğü polislerin onu öldürmelerini sakin bir şekilde bekler miydi?

Değersizler'de ise, Aki'nin dünyasına karşıtlık özellikle kahramanların zekice diyaloglarında belirginleşir. Göndermelerle yüklü bir dildir kullanılan. Bu filmde de yolculuk vardır. Hızlı bir sinema, günlük hayata çöken durgunluğa karşıt bir yaşamı sergiler. Rüya gibi olaylar akıp geçer. Kahramanlar önlerine çıkan engellerden kurtulurlar, ama sonuçta yine varılan yer kahramanların gözlerinde yansıyan boşluktur.

Aki Karusmaki'de ölüm, gerçek değerini yitirmiştir. Birer gölgeye dönüşmüş insanların ölümü nasıl bir acı yaratabilir? İnsan, yaşadığı kapitalist toplum içinde zaten ölüdür. *Kibritçi Kız*'da insanlar fare zehiriyle birer birer öldürüldüğünde, hiçbirinin ölümünü göstermez bile. Anlamsız kılınmış bir hayat sonucunda ölümün bir anlamı, değeri yoktur çünkü.

Mika Karusmaki'nin karakterleri, insanlıklarını yitirmemek için, onları değersiz kılan kapitalist toplumun mekânlarından kaçarak doğaya sığınırlar. Bu filmlerde yolculuk ve kaçış teması belirleyicidir.

İnsanı bir araç, bir varlığa indirgeyen tekelci kapitalist sistem ondan bireyselliği de almıştır. Christopher Caudwell'in o düşündürücü değerlendirmesinden yola çıkarsak: "Bireyin ölümü, ölümün de ölümüdür; ölüm, bireyin doğumuyla doğmuştur çünkü." *Bir Katil Kiraladım* filminde Aki, bütünüyle ölümü sorgulamaktadır. Kafka'nın hamamböcekleri türünden bir yaşama mahkûm edilmiş bir memurun, işini kaybedince, kendini öldürecek bir katil kiralaması üzerine kuruludur film. Bu durum, hayatına, sistemin onu yerleştirdiği büro dışında bir anlam yüklemeyen insanın korkunç halini sergiler. Yine de, Aki'nin en iyimser filmi budur. İnsan,

hayatına bir anlam kazandırmaya, başkasıyla sevgi ilişkisi kurarak başlayacaktır. Bir başkasını insan olarak fark etmek ve fark edilmek sevgiyle başlar. Hayat, insani bir anlam kazanırken, ölüm kaçınılacak bir şey olacaktır. Değerlenecektir.

Mika'da ölüm değerlidir. *Değersizler*'de filmin kahramanı, öldürülen arkadaşının intikamını almadan Paris'e kaçmaz. *Rosso*'da, Rosso, Maria'nın kardeşinin ölümü üzerine uzun uzun ağlar. Hayat anlamlı ve değerli kılındıkça ölüm de ağırlığını arttıracaktır.

Aki Karusmaki'nin sineması Mika Karusmaki'nin sinemasından daha derinlikli, sert ve bütünseldir. Aki'nin karamsarlığı bir umutsuzluk yaratmaktan çok, insanı, hayatı anlamlı kılma yolunda etkinliğe çağırır. İnsanı, onu bir gölgeye dönüştüren toplum içinde ele alır. İnsanlaşma çağrısı da toplumsal koşullarla bağlıdır. İnsanın kurtuluşu, onu kurutan toplumsal koşulları aşmakla gerçekleşir ancak.

Zamana Karşı İnsan

Sinema, bir tanımında, seçilmiş zaman ve mekân parçaları olarak nitelenir. Belki de zamanı en iyi işleyebilecek sanat, sinemadır. Sinemada zamanın seçilişi, birbirine bağlanışı kurguyla gerçekleştirilir. Kurgu, sinema düşünce ve pratiğinin odağında yer alır. İlginç Sovyet sinemacısı Tarkovski, sinemayı "mühürlenmiş zaman" olarak niteler. Gerçekleştirdiği filmlerin ekseninde zaman'ın insan hayatındaki yeri vardır. Tarkovski'nin sinemadaki temel çabası, zaman'ı doğal akışı içinde yakalamak ve sanki dokunulmazlaştırmaktır.

İnsan yaşamında en temel zorunluluktur zaman. Zaman'ın bilincini taşıyan tek canlı olan insan, kendi zamanının, ömrünün geçişi karşısında ne yapar? İnsan, hayatında seçilmiş zaman ve mekânı yaşayabilir mi? Toplumsal açıdan bakıldığında, tarihin ilerlemesi, insanın toplumsal değişim yönündeki etkinliği, zamanı ve mekânı kendi arzuları doğrultusunda seçebilme mücadelesi olarak görünür. İnsanın bireysel yaşamı da, büyük ölçüde, zamanın ve mekânın verili zorunluluğunu seçenekli kılabilecek bir etkinlik arayışı olarak gerçekleşir. Daha doğrusu, insanın gelişmesinin odağında bu çelişki yer alır. Çelişki; bireyin, ömrünü, kendi zama-

nını, kendinin en yoğun gerçekleştiği zaman kılabilme mücadelesiyle, zamanın nesnel zorunlulukları arasında kalışında odaklanır. Hayatın alabildiğine yoğunlaşması, eylemle dolması, bireyin zaman karşısında artan etkinliğini getirir. Zaman değerlenir.

Estetik Arayışın Şiiri

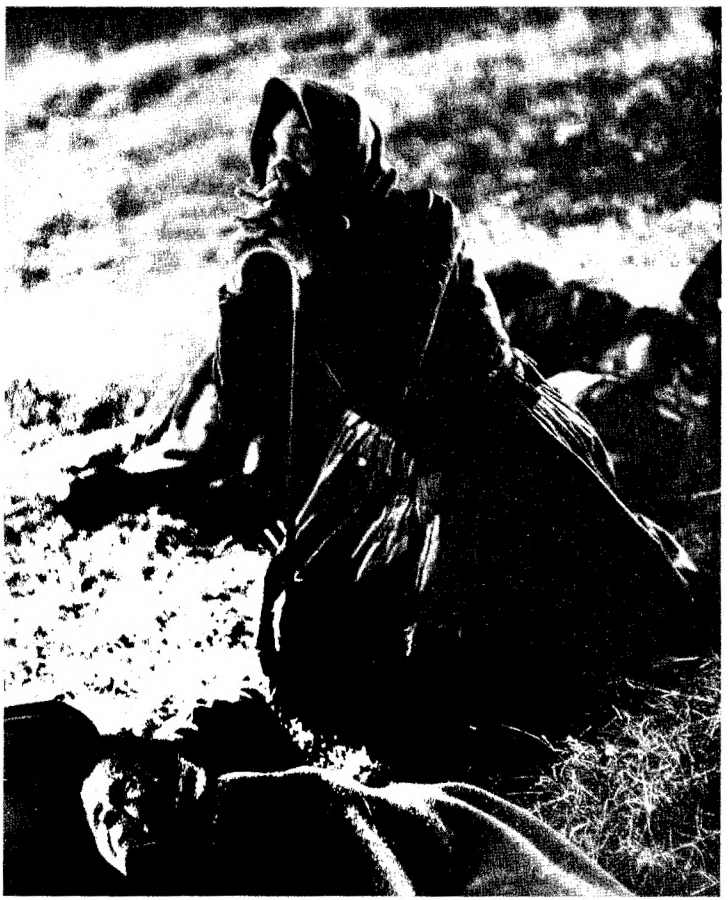
Peki insan, hayatında seçilmiş zamanı ve mekânı yaşayabilir mi? Macar yönetmen Zoltan Huszarik, zamana karşı duran insanın peşindedir. *Csontvary*, her şeyin akıp gidişi karşısında, kendini mümkün olabilecek en yoğun biçimde var etmeye, ortaya koymaya çalışan insanın arayışlarıdır. İnsanın, zaman'ın ve mekân'ın zorunluluğunu aşma yolculuğudur. Kasaba eczacısı Csontvary, eczacılığı bırakıp kendi arzularının peşinde, onları tanıyıp yaratmanın ve gerçekleştirmenin yolculuğuna çıkar. Muhteşem bir yolculuktur bu. Mekân, doğadır. Yürüdükçe kendisiyle daha uyumlu bir ilişki kurulan doğa... Csontvary, bir ressamdır. Durmaksızın akan şelale, tırmanılan dağlar, ovalar, çöller boyunca sürdürülen yolculuk resimlere geçirilir. Resimlere geçirilenler Csontvary'den ayrı nesneler değildir; Csontvary'nin hayatıdır. Csontvary'nin zaman ve mekânıdır resimlerde belirlenenler.

Csontvary'nin yolculuğu iki düzlemde değerlendirilebilir. Birinde, ömrü bütünüyle kendi iradesiyle seçtiği zaman ve mekânda yaşamak isteyen Csontvary vardır. Öbüründe ise, aynı zamanda bu arayışını tuvale geçirerek, ikinci bir

Zoltan Huszarik'in Csontvary'si doğanın olağanüstü mekânları ve zamanlarında gönlüne, özlemlerine uygun yaşamanın yollarını arayan bir ressamın öyküsünü anlatır.

seçme yapar Csontvary. Tam da burada, seçilmiş zaman ve mekân'ın insan hayatında gerçekleşebilirliği olan tek yer ortaya çıkar: Sanat. Csontvary, bütünüyle kendi seçtiği zaman ve mekânda yaşayamaz; ama estetik etkinliğiyle, zamanı ve mekânı bütünüyle kendinin kılabilir. Resimlerindeki imgeler, zamanın, mekânın zorunluluğuna karşı onun direnişini somutlar. Zamanı, mekânı sanatıyla aşar. Dokunulmaz, değiştirilmez, ölmez yapar. Ölümsüz kılar. Ölümsüzlük arayışı, zamanı aşmak, estetikle gerçekleşir.

Zoltan Huszarik'in *Csontvary*'sinin biçimi, kapsadığı içerikle eşsiz bir bütünlük kurar. Huszarik, zamanı mekânı bütünüyle temaya göre seçilmiş bir düzenlemeyle sunar. Kurgu, filmin içeriğini taşıyacak biçimde zaman karşısında öz-



Huszarik'in Sinbad filmi de, insanın zamanla hesaplaşmasını sevgi-aşk teması çerçevesinde irdeler.

gür bir tutumla gerçekleştirilir. Csontvary'nin öyküsü, onu oynayan aktörün öyküsüyle iç içe geçirilmiştir. Böylece, tema belli bir genellik kazanır. Bu arada düşler, filmin yapısında önemli bir yer tutar. Düşler, zorunlulukları aşmanın dizginsiz imgeleridirler. Bütün bunlarla Huszarik, zamanı, kendi seçtiği tema doğrultusunda yetkinlikle düzenler ve özgür-

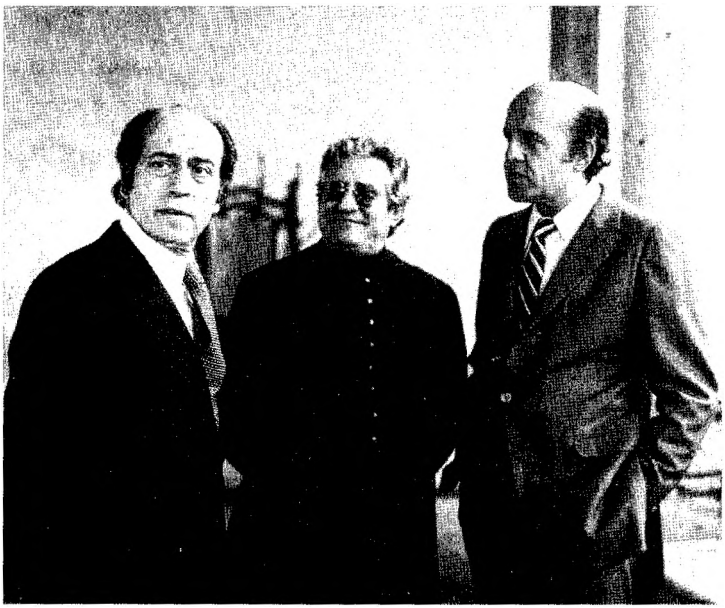
ce kurgular. Film, üçüncü bir düzlem olarak, zaman insan ilişkisini somutlar. Estetik arayış, sanatsal etkinlik, zaman karşısında insanın özgürleşmesidir.

Huszarik, 10. İstanbul Film Festivali'nde gösterilen öbür filmlerinde de aynı temayı irdeler. *Sinbad*'da, kahramanın geçen ömrüne duyduğu özlem, aşklarını anımsamasıyla anlatılır. Yaşamda kalıcı olan nedir? Bir sürü kadınla aşk ilişkisi yaşamış Sinbad, bu ilişkilerinin anıları aracılığıyla zaman'ı sorgular. Zaman'ın geçişi karşısında aşk bir başka direniş yolu olarak çıkar. *Sinbad*'da da filmin kurgusu, alabildiğine özgürce birleştirilmiş zaman ve mekân parçalarına dayanır. *Melekler*'de, bu belgesel filmde, ömrün, zamanının sonuna gelmiş yaşlılar vardır. Ağıt ise, gelişmeyle ortadan kalkan atlara yakılır.

Zoltan Huszarik'in sineması, bütünüyle, zamanın geçişi karşısında insanın direnişini anlatır.

Zamanın Tavanarasında

Zaman'ın bir başka sinemacısı Carlos Saura'dır. Carlos Saura'nın filmleri birer dönüşle başlar. Filmin kahramanı geçmişte yaşadığı yere döner. Mekân zamanı çağrıştırır. Kahraman çok geçmeden geçmişi yeniden yaşamaya başlar. Saura'nın filmleri zamana yenik düşen insanın filmleridir. *Besle Kargayı*'da biraz daha genel ve hafif olmakla birlikte, özellikle Kuzen Angelica'da beliren, zamanın yitirilişi karşısında duyulan büyük bir acı ve özlem vardır. Zamanı ve mekânı zorunlu akışı içinde geçmiş insan, yaşadıklarını yeterli



Carlos Saura, Kuzen Angelica'da zaman temasını, kurgu ve oyunculuk denemeleriyle zenginleştirir.

yoğunlukta bulmaz. Hayatı, kendi arzuları doğrultusunda yaşanmış olmaktan uzaktır. Bu, onu başa döndürür. Zaman karşısında edilgin kalışın ipuçları çocuklukta aranır.

Carlos Saura, filmlerinde anlattıklarına bağlı olarak, incelikle düşünülmüş ve yetkinlikle geliştirilmiş çarpıcı biçimler yaratır. Özellikle, zamanın seçilişi ve düzenlenişi demek olan kurgu, son derece özenli ve yaratıcıdır.

Kuzen Angelica'da, filmin kahramanı Luis, çocukken yaşadığı eve, teyzesinin yanına döner. Dönüş, İspanya İç Savaşı yıllarında geçen çocukluğunu yeniden yaşatır. *Kuzen Angelica*'nın çok ilginç bir yapısı vardır. Saura, geriye dönüşlerde Luis'in çocukluğunu aynı oyuncuya oynatır. Luis çocuklu-

Besle Kargayı, çocuğun ölümü keşfi ve kabullenişi üzerine kuruludur. Annesini kaybeden çocuğun yüzünden, insanın kısıtlı bir ömrünün oluşunun acısı ve hüznü yansır.

ğunu oynar; giysileri de bugünün giysileridir. Bu, hiçbir yapay etkiye de yol açmaz. Sanki Saura, zamanın tekrar yaşanamayacağının altını çizmek ister gibi, Luis'in büyük çocuk haliyle, bugünü geçmişe karıştırır. Öte yandan, bu durum, bugünde geçmişi yaşayan bir insanı çok güzel anlatır. Bugünle geçmiş arasındaki bağ, bu yöntemle Luis'de somutlanmıştır.

Saura olayların dış yüzündeki gerçekliği bir yana atmıştır. Olayların, olguların derinindeki, özündeki hakikati yakalayabilmek için. Angelica'nın kocasıyla babasını aynı kişiye oynatır; Angelica'nın çocukluğuyla kızını da aynı oyuncu oynar.

Saura'nın filmlerinde mutlaka bir tavanarası bulunur. İnsanın, yaşamının geçişinden duyduğu acı, geçmiş parçalarını suyüzüne çıkarır. Geçmişin mekânlarında içerili eşyalar, ıvır zıvır tavanarasına rastgele atılmıştır. Anıların su yüzüne çıkışı kahramanı tavanarasına götürür. Tavanarası, zaman gibi, onun tümleyeni mekânın da geri getirilemezliğini vurgular. Bu, duyulan acıyı, mutsuzluğu bir kat daha pekiştirir. Hayatı yoğunluğuna yaşayamayan bireyin ömrü, bir tavanarasına dönüşür. Orada, geçmiş, sistemli, iradeli, etkin olmaktan uzaktır. Tıkanmış ve saçılmış kalmış, verili zaman ve mekânın tahakkümü altında yaşanmış hayat parçalarıdır geride kalan.

Besle Kargayı, çocuğun ölümü keşfi ve kabullenişi üzerine kuruludur. Sınırlı bir zamanı yaşamak zorunda olan insanın en evrensel acılarından biridir bu. Ölümün bilinciyle yaşamak zorunda olmak insanın en güçlü, belki de en güçsüzleştirici yanlarından biridir. *Besle Kargayı*'da zamanın geçişinin

geriye döndürülemezliği ölümün katılığıyla belirir. Zaman, toplumsal ilişkilerin, ahlakın belirleyiciliği içinde akar; bununla ölüm bir kat daha acı verici olacaktır. Ölüm, sürekli ketlenmiş ve mutluluktan uzak bir hayatın sonucudur çünkü. Yine de, *Besle Kargayı, Kuzen Angelica*'ya oranla iyimser bir filmdir. Çocuğun ölümü kabullenişi, hayata bilinçli bir başlangıca götürür onu. Duygusal acılar bilincin açıklığında küllenecektir. Sonuçta hayat, acılarıyla da olsa ilerlemektedir. Yitirilenin izi bellekte, yürekte kalsa da. Saura, işte bu izlerin sinemacısıdır.

Carlos Saura'nın filmlerinde, geçmiş zamanın ayrılmaz bütünleyicisi mekân parçaları, atıldığı tavanarasında kahramanın karşısına çıkar. Annemiz Yüz Yaşında filmi de adından başlayarak insanın zamanla ilgili temel sorununu tartışmaya açar.

Annemiz 100 Yaşında ise, daha adıyla zaman temasıyla kucaklaşır. 100 yıllık ömür burada bir karşılaştırma unsuru olarak yer alır. Aynı zamanda, bir yüzyılın bir insanda somutlaşmasıdır. İnsan hayatında zamanın uzunluğu kısalığı, bu hayatın ritmince mi belirlenmektedir? Filmin en mutlu kişisi 100 yaşındaki annedir. Daha genç olanlar ise gerçekleşmemiş tutkular, özlemler arasında mutsuzlukla kıvranırlar. *Annemiz 100 Yaşında,* tutkusuz bir hayatı yüceltmez; tersine, tutkuları yaşamayı önerir kahramanlarına. Ama, ya zorunluluklar? İnsanın içinde bulunduğu zorunluluklar, insana, bilincinde olmadan, ne ölçüde hükmediyorsa, mutsuzluk da o ölçüde artmaktadır. Burada da zaman, insanın kendinin kılmadıkça mutlu olamadığı zorunluluktur.

Gerçeğin Dirençli Yolcusu İnsan

Başarı, gerçeği gizler. Başarının bedelleri vardır. Üstelik, bu bedeller, bir matematik hesapla başarıyla karşılaştırılıp artı eksi bir sonuca varılamaz. Varılamaz, çünkü insan yaşamı birbirinden ayrı niteliklere dökülen yönlere akar. Aşk ile iş, yemek yeme ile müzik dinleme birbirleriyle karşılaştırılamayacak etkinliklerdir. *Kızkardeşler* ya da *Mutluluğun Dengesi* filmi, mutluluğu, insan yaşamının değişik nitelikli alanları arasında bir dengeye ulaşma çabası olarak gösterir. Alman yönetmen Margarethe von Trotta'nın filminde kahramanlar "mutluluğun dengesi" yerine "başarı"nın diktatörlüğünü yaşarlar. "Başarı", Maria'nın işinde somutlanır. Maria başarılı bir sekreterdir. Başarı, sekreterin yaşamını sorgulama istek ve yeteneğini silmiştir sanki. Her şey, işte daha çok başarılı olmak içindir. Aşk, aileyle ilişkiler, dostluk, her şey ona göre düzenlenecektir. Başarı bütün etkinliklerin yöneldiği merkezdir. Merkez, yaşamı kendine çekerken insanın görme, sorgulama, gerçeği kavrama yeteneğini ortadan kaldırmıştır.

Gerçek, "başarı" olmuştur.

Başarı, şu soruyu sordurmaz: Bu başarının bedeli ne? Bütün bedeller zaten öyle olması gerekenlerdir. Başka türlü ol-

Margarethe von Trotta'nın Kızkardeşler ya da Mutluluğun Dengesi filmi, kapitalist toplumda insan yaşamının anlamını sorgular.

ması düşünülemeyecek etkinliklerdir bunlar. Zorunludur bütün ödenen bedeller. Trotta'nın filmi buradan başlar, tersine yol alır: Hiçbir şey öyle olmak zorunda değildir. İnsan yaşamında her şey, önkoşulları değiştirildiğinde, insanın seçebilme ve eylemde bulunabilme özgürlüğü arttırıldığında değişik yaşanabilir. Değişiklik yaratabilmek, öncelikle gerçeğin, burada Maria'nın yaşamının gerçeklerinin, kavranmasından geçer. Gerçeğin kavranması değiştirme iradesi yaratır.

Günümüz insanının gerçeği kavraması öyle kolay mıdır? Maria, gerçeği görmeye, ancak şok etkisi bırakan olaylarla yüzyüze geldiğinde yönelir. Kız kardeşi Anna bir tıp öğren-

cisidir. Başarılı bir tıp öğrencisi ya da doktor olmanın kendisine yetmeyeceğini hisseder Anna. Böyle bir yaşamla yetinmek onu korkutur. İntihara dek sürükler. Maria, kız kardeşinin intiharıyla sarsılır. Bu intihar, "başarı" ekseninde dönen yaşamına indirilmiş bir darbedir.

Film, tekelci kapitalist sistemde "başarı" ilkesinin acımasız bir irdelemesine dönüşür. İş, başarı peşinde sürüklenen bir yaşam, öbür alanlarda eksikliğe yol açar. Mutsuzluğa neden olur. Başarı, bu mutsuzluğun bilincine varılmasını bile engeller. Maria, yaşamındaki eksikleri, mutsuzluğu ancak kız kardeşinin ölümüyle hissetmeye başlar. Giderek gerçeği kavramaya yönelir.

Gerçek, "başarı maskesi" çıkarıldığında ortaya serilir. Mutluluk dengesi nasıl kurulabilir? Yaşamın olguları, olayları, ilişkileri üzerinde temellenen gerçekçi bir bilincin aydınlığında ve iradenin dirençli kavrayışında, mutluluk arayışı bir dengeye kavuşturulabilir. Trotta'nın filmi, zorlu ve genel bir çözüm önerir. Çözüm, toplumsaldır. Toplumsal çözüm, iş, yaşamın bütünüyle uyumlu bir etkinliğe dönüştürüldüğünde gerçekleşecektir. Bu, yaşam etkinliklerini yeni bir anlama ve düzenlemeye kavuşturma demektir. Maria ise, geçici bir çözümü dener; iş yaşamı yanında öbür alanlara da özen göstermeyi. Bu, iki kişiyi yaşamak demektir; çünkü kapitalist toplumda işle yaşamın öbür yanı, birbirine karşıt örgütlenmiştir.

Aklın Hınzır Aydınlığı

Günümüzde insanın gerçeğe ulaşabilmesi alabildiğine zordur. Bir bilgi ve iletişim çağından söz edilir sık sık. Neyin bilgisi ve iletişimi? Üç sinema yapıtı, bu sorunun izinden gidildiğinde son derece açıklayıcı görünüyor. *Hınzır Kız*, geçmişin bilgisine çekilen karanlık perdeyi gösteriyor. *Gizli Dosya*, İngiltere'de sistemin ideolojik ve politik değerlerini şiddet, yalan, basının manipülasyonuyla kitlelere nasıl taşıdığını sergiliyor. *Özgürlük Savaşçıları*, "Filipin demokrasisinin" gerçeği ve insan yaşamını hiçe sayan cilveleriyle dolu bir film.

Her üç film de, yaşamları pahasına gerçeğin peşinde koşan dirençli insanlar getiriyor önümüze. Çağımızın en değersiz etkinliği haline getirilen düşünme, sorgulama ve akıl, bu kahramanların belirleyici nitelikleri oluyor. Toplumsal gerçeğe ulaşma süreci basit bir düşünme değil. İnsanın pratik etkinliğiyle yer aldığı, bu etkinliğin gelişimiyle koşut bir açıklayıcılığa kavuşan bir mücadele bu.

Her üç filmde de, görünen, hiçbir zaman gerçeği vermiyor. Gerçek, her zaman yoğun ve zorlu bir arayışla ortaya çıkıyor.

Michael Verhoven'in filmi *Hınzır Kız*'da Sonja, kasabasının 3. Reich dönemindeki tarihini araştırıyor. Geçmişi araştırdıkça bugünü aydınlatıyor. Geçmişle bugün arasına konan duvarın sözde bir ayrımdan öteye gitmediğini öğreniyor. Geçmişin bugüne düşmesi, attığı her adımın, Nazi dönemini aratmayacak baskılarla karşılaşmasında somutlaşıyor. Hın-

Michael Verhoven'in Hınzır Kız'ı gerçeğin örtüldüğü perdeleri aralayınca beklenmedik baskılarla karşılaşır. Hiçbir şey törenlerde gösterildiği gibi tek yanlı değildir.

zır kız Sonja'nın gerçeğe ulaşma çabası, ödenmesi gereken bedeller demek. Bütün bunlara dirençle göğüs gererek, ilerleyen insana adanmış zeki, hınzır, aydınlık bir film bu. Hınzırlık, varoları değiştirme yolunda devreye sokulan aklı anlatıyor. Aklı uykuya yatırılmış kasaba insanı, günümüzün egemen insanı için, düşünme hınzırlık anlamına geliyor. Tehlikeli, sarsıcı bir hınzırlık.

Gizli Dosya, "demokrasi" ve "insan hakları"nı dilinden düşürmeyenlerin içyüzüne ışık tutuyor. Burada da, İngiltere polisinin Kuzey İrlanda'da işlediği bir cinayeti araştıran dedektif, gerçeğe yaklaştıkça; kendi yaşamını, geleceğini o gerçeğin bilgisinin belirleyeceğini anlıyor. Gerçeği bütünüyle,

Ken Loach, Gizli Dosya'da, gerçeği öğrenmek ve duyurmak isteyen insanın karşılaştığı engelleri ve bu engelleri aşamayan insanın uzlaşmasını sorgular. Gerçeğin bilgisi, özgürlük mücadelesinin ayrılmaz bir parçasıdır. Tekelci sistemin iletişim kanallarından kovulan gerçek, kentin duvarlarında yer bulur.

yaşamı pahasına ortaya çıkarabileceğini anlıyor. Müfettiş bu durumda, gerçeği ortada bırakıyor. Cinayet de zaten bir başka gerçeğin gizlenmesi için işlenmiştir. Bir "insan hakları" derneğinin görevlisi Paul'dür öldürülen. İngiltere'nin Kuzey İrlanda'daki "insan haklarına" aykırı uygulamalarını araştırmaya gelmiştir. Çok önemli bir belgeyle karşılaşır.

Gerçeğin tehlikesi nereden geliyor? *Gizli Dosya,* sistemin kendisini sürdürebilmek için gerçeği her alanda ortadan kaldırma etkinliğini sergiliyor. Paul'ün öldürülmesine neden olan belge, İngiliz gizli servisinin, '70'li yıllarda basını kullanarak, yalanlar ve komplolarla kitleleri yönlendirerek politik gelişmeleri nasıl belirlediğini belgeleyen bir teyp kasetidir. Bu

kaseti ortadan kaldırmak için Paul öldürülür. Sevgilisi İngrid ise bu gerçeği açığa çıkarmak için dirençle sonuna kadar gider. Ama yeter mi? Ele geçirdiği teyp kaseti hangi iletişim aracında yayınlanabilecektir? Sistem kendisini tehdit eden bilgiyi yayar mı? Güç ama imkânsız olmayan bir mücadele bekler onu. Ken Loach'ın filmi *Gizli Dosya*, İngiltere'den gelen, beklenmedik, yürekli tavrıyla önemli bir filmdir.

Özgürlük Savaşçıları, "ülkesiz" bir Filipin filmi. Fransız Ulusal Film Merkezi, Fransız sermayesiyle çekilen bu filme Fransız filmi, statüsü vermeyi reddetmiş. *Özgürlük Savaşçıları*, kendi ülkesinin gerçeklerini dile getirebilmek için, belki de, 9 ülkeden kovulmak durumunda kalmasına hüzünlü bir örnek.

Geçenlerde bir trafik kazasında ölen değerli sinemacı Lino Brocka, özgürlük ve gerçek yolunda bütün bunları göze alıyor. Marcos'tan sonra Filipinler'e gelen demokrasiyi anlatıyor. Günümüzün en moda, en çok kullanılan ve belki de en dejenere kavramı "demokrasi", burada çarpıcı bir açıklığa kavuşturuluyor. Demokrasi, Filipinler'de nelere kadir? Politik cinayetler, katliamlar, işkenceler, bunları örtbas etmeye yarayan bir televizyon... Yakılan köyler, sürülen insanlar... Filmin kahramanı, bu olayların içinde demokrasi gerçeğini kavrıyor. Filmin başında, demokrasinin gelişiyle hapisten çıkan gerilla Jimmy Gordero, yine başladığı yere dönüyor. Gerçek, bir kez elde edilip bilgisiyle yetinilen bir şey değildir. Değişken gerçek, insanın, toplumsal etkinliğiyle giderek daha çok kavradığı, kavrayıp değiştirdikçe, yeniden kavrayıp dönüştüreceği bir süreçtir.

Günümüzde gerçek, gerilere çekilmiştir. Toplumsal yaşamda gerçeğin bilgisine ulaşmak, gerçeği değiştirmeye başlamakla mümkündür. İnsan gerçeğin dirençli bir yolcusu olmadıkça onu yakalayamayacaktır. Filmlerden de bu yansır. Yüzyıllardır ilerleme, insanın gerçeği kavrama ve dönüştürme mücadelesi olarak gerçekleşmedi mi? İnsan, aklın göklere yükseltildiği heyecanlı bir Aydınlanma Çağı'ndan sonra, aklın, düşünmenin, gerçeği kavrama etkinliğinin bu denli gerilemesine ve direnç gerektirmesine şaşmadan edemiyor. Gerçek, çok daha dirençli insanlar, yolcular gerektiriyor.

Hiçleşen İnsana Methiye

Bir dalgaya yakalanmış insan dünyayı nasıl görüyor? Dalgayla birlikte inip kalktıkça, dünya da onunla birlikte sallanıyor. Dalganın ortasındaki insanın ufku belirsiz, değişken, dünyası güvensizdir. Dalganın ortasındaki insan için kıyı titrek, bir görünüp bir kaybolan umuttur. Dalganın içindeki için gelecek var mıdır? Korkaktır. Güvensiz ve umutsuzdur.

Toplumsal dalgalar içinde insan, dalganın bilincine bile varmaz. Ama dalga onu pençesine almış oradan oraya sürükler. Sanatçı dalganın ortasındaki insanı nasıl anlatır? Dalganın içindeki insan, nasıl anlatılırsa sanat olur? Üstelik, toplumsal yaşamda, dalganın içindeki insanı kendisine anlatmak zorunda sanatçı. Toplumsal bir gelişmenin akıntıları içindeki insana kendisini anlatmak! Üstelik, aynı zaman ve toplumda sanatçı, aynı dalganın içinde yer alabilir. Dalgadaki insan kendisi olabilir.

Sanatçı, her şeyden önce dalgadaki insana dalganın dışından, dalgayı, dalganın içinde kendisini, kıyıyı, dalgayı yaratan rüzgârı gösterebilmelidir. Toplumsal hareketin dalgasında sürüklenen insana, o dalgaya karşı bir can simidi atabilmelidir.

Sabina Prenczina tersini yapar. 10. İstanbul Film Festivali'nde birinci yapılan *Farendj*'le.

Katharsis Estetiğiyle Hiçleşme

Farendj'de genç bir Fransız yazar, sevgilisiyle geldiği Etyopya'dan dönemez. Dönmek istemez. Fransa'dan niye kaçar, Etyopya'da ne arar? Bunları bilmemize imkân yoktur. Bilinmeyen bir şeyler bilinmeyen bir yerlere sürükler onu. Kesin olan bir şey varsa, o da, yazar Anton'un o güne dek edindiği bütün değerlerden vazgeçerek bir hiçleşmeye yönelmesidir. Anton, kendisini, kendisiyle birlikte içinden çıktığı kültürü neden reddeder? Anton kendisini reddederken yeni bir Anton yaratmaya neden çalışmaz? Bütün bunlar belirsizdir. Film, bir hiçleşmenin akılsızca sergilenişinden ibarettir. Bilinmez güçler Anton'u bu yolculuğa sürüklerken, filmin kurgusu, bu yolculuğu alabildiğine hızlı, çarpıcı, gizemli anlatmaya dayanır.

Fransız Sabina Prenczina, bir dalgaya yakalanmış insanın dalgasını şiddetlendirir. Bir dalganın içindeki insanın bulanık bakışını seyircilerine taşır; seyircileri de dalganın ortasına fırlatır.

Hoş mu? Bu dalga insanı hiçleşmeye götürüyorsa... Hiçleşen insanın ufuksuz methiyesine sizi de ortak etmeye çalışıyorsa... Hiçleşme güzelleşmiş ve övgü toplayıcı bir estetik olmuşsa... Asla! İnsanın güzelleşmesinin, gelişmesinin ve yücelmesinin peşinde bir estetik ve sanat adına böyle bir filmi kabul etmek mümkün mü?

Belki buradan katharsis'e gelinebilir. Katharsis, seyirciyi, bir dalganın ortasındaki insanın bakış açısına mahkûm etmektir. Brecht'in estetik arayışını ise, izleyiciyi bu mahkûmiyetten kurtarma çabası olarak görebiliriz. Brecht, belli toplumsal ilişkiler, hareketler içindeki insana, bu ilişkilerin, hareketin dışından bir yerden, kendisine bakabileceği bir ayna tutmaya çalışır. Dalganın içindeki insanı, dalganın dışında bir yerden, sağlam bir noktadan kendisine gösterir. İnsan bu görüşle güç kazanır, durumunu kavrar, direnç bulur. Dalgayla mücadele edecek motivasyona kavuşur. Kıyıyı belirgin bir biçimde görüp durumunu değerlendirebilir.

Sabina Prenczina'nın filmi, deyim yerindeyse bir "katharsis estetiği" üzerine kuruludur. Büyüleyici özdeşleşme insanı, egemen dalganın boğucu, hiçleştirici akıntısına teslim eder. Böylece, içi boş, yavan, akılsız bir filmin kişiliksizliğe çağrısına ortak olunmuş olur.

Peki, bu filmin ödül alması? Son derece doğaldır. Bir kez daha, "ödül" olgusunun egemen, tutucu estetiğin bir etkili mekanizması oluşuna örneklik eder. Peki, ya Kaplan Adam'ın da aynı jüriden özel ödül alması, bu, nasıl olabilir?

İnsanın Yücelişine Çağrı

Kaplan Adam, Hindistanlı Buddahadab Dasgupta'nın filmi. *Farendj*, insanın hiçleşmesini övgülerken, *Kaplan Adam* insanın yücelişinin şiiridir.

Bir ay boyunca sevdiği işi, "kaplan dansı" yapabilmek uğruna 11 ay bir madende çalışan biridir kaplan adam Ghu-

nuram. Kaplan dansı, Hindistan'ın geleneksel bir dansıdır; boyalarla kendini kaplana benzeten dansçı, bir davulun eşliğinde, kaplanın hareketlerinden soyutlanmış bir dans sergiler. Dasgupta, değişen bir kültür içinde kaplan dansının etkisini yitirmesi, sanatının ortadan kalkışı karşısında bir sanatçının trajedisini sergiler. Ghunuram, geçmiş yıllarda kendisini heyecanla izleyen köylülerin, kafeste bir sirk kaplanı görünce onu yüzüstü bırakmaları üzerine yıkılır. Film, insanın doğal olandan uzaklaşmasıyla, doğal'ı aklı ve kültürüyle aş-

Batılı sinemacılar hiçleşen insana methiye yazarken,
Doğulu bir yönetmen Buddahab Dasgupta, Kaplan Adam filminde,
kendini ezen gerçekliğe başkaldıran insanı yüceltir.

tıkça insanlaştığını vurgular. Kaplan adam Ghunuram, dansında doğal'ı soyutlayarak insanlaştırır. Oysa o, doğal'a, vahşi olana yenik düşer. Köylüler, bir kaplanın tavırlarından soyutlanarak geliştirilmiş bir dans yerine, gerçek kaplanı görmeye koşarlar; Ghunuram'la dalga geçerek.

Doğal'ı, kendi doğallığını da, dönüştürdükçe insanlaşan insan bir noktada geriye mi dönmektedir? Yeniden doğal'a, vahşi olana mı? Hintli köylülerin, insanın doğal karşısında geliştirdiklerini hor gören bilinçsiz seçiminden, Buddahadab Dasgupta bu soruya simgesel bir cevap çıkarır.

Dasgupta festivaldeki basın toplantısında, dünyada egemen olan kültürün vahşileşmesi ve ticarileşmesinin altını çizdi. Ticarileşme, kültürün ticari, kapitalist özlü olması, kültürün, insanın denetimi dışında doğal, vahşi gelişmelere dayanmasına yol açıyor. Doğadaki doğal ayıklanmanın yerini, ekonomik yapısı "piyasa"ya, "pazar"a dayanan bir toplumda, "ticari ayıklanma" diyebileceğimiz bir süreç tutuyor. Böylece, doğanın "kör" güçlerine karşı aklını geliştirerek mücadele eden insan, toplumsal alanda kendi yarattığı "kör" güçlere teslim oluyor. Doğadan uzaklaşmayla ilerleyen insanlaşma, bu aşamada tıkanıyor; doğanın vahşiliği, kapitalist toplumun vahşi işleyişi içinde insanın önüne dikiliyor.

Filmin finali budur: Kafeste Ghunuram'la kaplan amansız bir düelloya girerler. Ghunuram yenilir; kültürel anlamda bir kaplan dansçısı olarak da yenilmiştir zaten. Ama burada yenilmeyen, Kaplan Adam'ın taşıdığı şey, insanlaşmak,

insan kalabilmek için bu "vahşi kültüre" karşı ölesiye mücadele etmek gerekliliğidir.

Ne yazık ve ilginçtir; bir dönem akılcılığın, Aydınlanma ve insanlaşmanın beşiği olan Batı'dan, bugün, insanlıktan uzaklaşmaya, hiçleşmeye, övgüler çıkarken; bu yolda geri kalan Doğu'dan insanın yücelişine çağrılar var. İstanbul Film Festivali'nde gösterilen filmlerden bu çıkıyor. Jürinin hem hiçleşmeye hem yüceleşmeye ödül vermesi ise bir kişiliksizlikten öte neyi sergileyebilir? Kişiliksizleşme, hiçleşmeye giden yoldur.

İnsanın hiçleşmesini övgüleyen bir başka film, *Taksi Blues* da Fransa'dan geliyor. Ama mekân Sovyetler Birliği. Şematik bir karşıtlık üzerine kurulu: Çalışmayı, disiplinli bir hayatı ilke edinen Şilikov'la alkolik, serseri saksafoncu Lyoşa arasındaki çatışmaya dayanıyor. Yönetmen Pavel Loungine, amaçsızlığı ve ahlaksızlığı erdem olarak sunuyor bize. İlkeli, disiplinli Şilikov'u çizerken oldukça usta bir biçimde, bu ilkellik ve disiplini belli bir özden, ideale bağlı olmaktan uzak tutuyor. Böylece Şilikov'un ilke ve disiplini anlamsız, saçma ve içi boş kalıyor. Bu ilkeli, disiplinli, ahlaklı bir insana saldırısında Loungin'e büyük kolaylık getiriyor. Çünkü, belli bir idealden, dünya görüşünden yoksun bir insan üzerinde boş bir kalıptır bu özellikler. O yüzden Şilikov, kolayca karşıtına dönüşebiliyor, zavallılıkta Lyoşa'yı bile geride bırakabiliyor. Böylece, insan olmaktan çok uzak, zavallı bir saksafoncu, üstelik, ABD'den ün, para ve ilgi buldurtularak öne çıkarılıyor. Hiçlik, başarının parlak ışığında göz kamaştırıcı bir ideale dönüştürülüyor.

İnsanın yücelişi Doğu'da aranıyor. İranlı yönetmen Mohsen Makhmalbaf arayanlardan biri. Ne inanılmaz ve canlı bir soluk getiriyor! *Bisikletli Adam*'da insan için bir destan yazıyor.

Çaresiz, hasta karısını kurtarmak için, üçkâğıtçı bir organizatörün önerisiyle, 7 gün boyunca hiç inmeksizin bisiklete binmeyi göze alan bir insanı anlatıyor. Bir amaç için yoğunlaştığında, insanın ne kadar güçlü ve yüce olabileceğine tanıklık ediyor. Makhmalbaf gerçekçi. Sözgelimi, 4. gece uyuyup düşüyor Bisikletli Adam; yerini kimse fark etmeden arkadaşı alıyor. Sabah, dinlenmiş Bisikletli Adam, kimse anlamadan yeniden devam ediyor. Makhmalbaf, bu öykü aracılığıyla İran toplumundan çok canlı insan manzaraları çizerken, gücünün sınırlarını zorlayarak mücadele eden insanın ne büyük ve güçlü olabileceğini sergiliyor. Öbür film, *Seyyar Satıcı* ise, etkileyici olmakla birlikte İslamcı ideolojinin tutucu etkisinden kurtulamıyor. Burada tam tersine, Makhmalbaf'ın çarpıcı sineması insanı kaderin duvarlarına çarpıp duruyor. Ne kadar direnirsen diren, seni sürükleyen dalgayı aşamazsın diyor.

En çok da yenilgi alçaltıyor insanı. Yenilgisini rasyonalize etmeye çalışan insan, insani değerlerini reddetmeye kadar götürüyor işi. 1991 yılının film festivali, büyük bir bölümünü Doğu Avrupa filmlerine ayırdı; egemen rüzgâr ve modanın itişiyle.

Çekoslavak filmi *Teldeki Tarlakuşları*, insanlığı devrimsizliğe mahkûm etme yolunda, Çekoslavakya'dan karanlık

devrim sonrası görüntüleri getiriyordu. *Teldeki Tarlakuşları* eski toplumlarının huzur ve sükûnunu özleyen insanları, onların ufkundan görüntülüyordu. Peki, devrimden önce huzuru olmayanlar? Devrime geçmişin egemen değerleri üzerinde getirilen bir eleştiriydi bu. Tam da zamanıydı, insanlara "bir daha asla" dedirtmek için. Geriye götüren bir dalganın ufkunu bizim de ufkumuz yapmaya çalışıyordu.

Bir dalganın içine düşüyoruz: İnsanı hiçleştiren. Hiçleşen insanı model yapmaya çalışan bir estetikle yüzyüze geliyoruz. Bu estetik, dalgayı besliyor. Bu dalgaya karşı yeni bir insanla, yeni bir estetikle çıkmak gerekiyor. Hiçleşen insana methiyeye karşı yücelen insanın destanlarına doğru...

Sanatta Çatışan Hakikatler ve Trajedi: *Doktor Jivago*

"*Dünyayı Sarsan On Gün*", John Reed'in, gazeteci kaleminden çıkma kitabı, 1917 Ekim Devrimi'ne bulduğu çarpıcı niteleme. 1917 Ekimi dünyayı sarsıyor, yeni bir dünya arayışında insanlar fırtınalar estiriyorlar. Doktor Jivago, David Lean'in filminde bu fırtınanın ortasında bana mısın demeden, varolan kanaatlerine sımsıkı sarılmış, edilgen, oradan oraya savruluyor. Ekim Devrimi, dünyayı sallıyor, Rusya'yı altüst ediyor, Dr. Jivago'yu oradan oraya sürüklüyor, ama onun küçük burjuva bilincinde bir milimlik bile etki yaratamıyor.

Film boyunca iki hakikat çatışıyor. Ekim'in hakikatiyle Dr. Jivago'nun küçük burjuva gözleriyle Ekim'de gördüğü hakikat. Filmin özü buna dayanıyor. Peki ya biçimi?..

Burada bir trajedi var. Tarihin akışı ile bireyin yaşamı ters yönde ilerliyor. Çatışıyorlar. Tarihin hakikati bireyi, burada Jivago yutuyor. Yok ediyor. Trajedi, insanlığın tarihi dönüm noktalarının içeriği. Trajedinin ikili bir içeriği var. Bilinen şey, eski ile yeninin iç içe geçtiği, bunların taşıyıcılarının kıyasıya çatıştığı, insanlığın sonuçlardan başlangıçlara savrulduğu

toplumsal hareket tarih. Eski ile yenide, kabaca olumsuzla olumluyu görecek olursak, trajedi şu iki içerikte çıkıyor karşımıza:

Yeniyi, olumluyu savunan birey veya grup, toplumu mevcut ilişkiler içinde tutmak isteyen eskinin taşıyıcılarınca eziliyor. Bu bir. Eskiyi, olumsuzu savunan bireyi veya grubu, yeni, tarihte yeninin taşıyıcısı güçler yutuyor. Bu da iki. İnsanın yaşadığı trajedi her iki durumda da son derece önemli. Bu ölçüde de sanatın konusu olmuş, olmaya devam ediyor. Burada sorun şu; bir kere ileri-geri, ilerici-gerici sınıflaması yapınca, trajedinin içeriğinin belirlenmesinde, trajedinin tarihi yanının kavranmasında konudan yola çıkarak baştan basit bir çözüme varmış olmuyor muyuz? Hayır. İşte örnek, Dr. Jivago.

Ekim'le insanlar, güzel, adil bir dünya kurmak için yola çıkıyor. Jivago bu yürüyüşe katılmıyor. O, Ekim'de yaşama karşıt şeyler görüyor. Şöyle diyor bir yerde: "Evet, güzel, siz bir cerrah gibi haksızlıkları kazıyorsunuz ama birilerinin de yaşamı sürdürmesi gerek." Sanki haksızlıkları kazımak yaşamı öldürüyor. Oysa tam tersine, haksızlıklardan arındırılmış bir dünyada, ancak orada kendine özgürce yer buluyor yaşam.

Jivago böyle bakıyor. Çünkü bakış açısı edindiği, bağlı bulunduğu değerlerce belirleniyor. Küçük burjuvaca, kendisini dünyanın merkezinde gören bir anlayış bu. Ampirik bir gözlemden öteye gidemeyen, olgucu, neden-sonuç ilişkilerini derinlerde kuramayan bir bakış açısı. Bu yönüyle Jivago,

nesnel olarak böyle bakmaya zorunlu. Onda içerilmiş eski toplumun kültürü elini kolunu bağlıyor. Trajedi de buradan çıkıyor: Ekim'in bakış açısı, hakikatiyle, Jivago'nun bakış açısının, hakikatinin çatışmasından. Jivago Ekim'e katılmıyor, ama onun önünde oradan oraya savruluyor, aşkları yıkılıyor. Devrim onu acı bir sona sürüklüyor. Buraya kadar güzel, Jivago'nun yaşadığı trajedi çok önemli. İnsani. Bir sanat eserinin konusunu oluşturduğu gibi, bu sanat eserinin ilerici bir öz taşımasına da elveriyor.

Ama David Lean'in filmi Dr. Jivago, hem son derece çirkin hem de gerici. Nasıl oluyor bu? Kahramanın ileri değerlere karşı, geri değerleri savunması mı neden oluyor buna? Hayır. Çünkü her iki durumda da, kahraman gerici bir çizgide de olsa, trajediyi ele alan bir sanat yapıtı ilerici bir öz taşıyabiliyor. Yeter ki sanatçı bu trajediye ileri bir noktadan baksın, ona uygun biçimi oluşturabilsin. Örnekse, yine aynı tarihi kesitte yaşanan bir trajediyi işleyen Vassa. Gorki'nin oyunu, kapitalist Vassa'nın Ekim karşısında yıkılışını işliyor. Ama Vassa bir sanat yapıtı olarak ilerici. Ekim ve Vassa'yı tarihi toplumsal özüne uygun, derinlemesine bir kavrayışla yansıttığı ve onu güzel bir biçim içinde somutlayabildiği için.

David Lean'in filmi gerici bir öz taşıyor dedik. Konudan değil, bakış açısından kaynaklanan. Çünkü David Lean de Ekim'e, Jivago gibi bakıyor. Kahramanının bakış açısı dışından, farklı bir noktadan bakamıyor. Jivago'yla özdeşleşiyor. Bu geri bakış açısı, Jivago için nesnel bir zorunluluk taşır; uf-

ku, edindiği kültür ve içinde yaşadığı olayların bireysel etkisiyle sınırlıyken, o, bir anlamda haklıdır. Zaten trajedi de bu zorunluluk üzerine kurulmuştur. Oysa, Lean için durum farklıdır. Ekim, tarihin bir parçası olarak yüzlerce kere incelenmiş, özü değişik açılardan değerlendirilmiş, söylediği sözün yaşamdaki karşılığı ortaya çıkmıştır. Bütün bunları görmezden gelerek Jivago'nun gözleriyle Ekim'e bakan Lean, onu; insanlığın yarattığı en ileri, en güzel, en kahramanca, en acılı atılımlardan birini çirkin gösteriyor. Jivago'nun bakış açısı buraya götürüyor onu. Ekim'de varolan hakikati, neden-sonuç ilişkilerini; yani sınıfsal temeli, tarihi geçmişini ve geleceğini göremiyor o da. Olgucu ve ampirik imgeler sunuyor bize Ekim Devrimi'nden. İşte, insanlar aç, pis vagonlarda tıkış tıkış yolculuk ediyorlar, suçsuzlar öldürülüyorlar. Devrimciler, Hollywood filmlerinin gedikli kötü adam figüranlarından seçilmişler. Hepsi karton birer kukla; tipik, derin tek devrimci karakter yer almıyor filmde... vs.

Yani Dr. Jivago, Devrim'e nasıl önyargılı, kararsız, kendi mesleğini icradan başka bir şey düşünmeden, benmerkezci bakıyorsa Lean de öyle. Ondan eksik, hatalı, çirkin kimi olgular gösteriyor bize. Bunlar yaşanmış da olabilir. Fakat Ekim'in hakikati, özü mü bu olgular? Onda temel içerik güzel, adil, eşitlikçi bir dünya, sistem kurma atılımı değil mi? Trajedi de, bu dünyayı yaratma kavgasıyla buna katılmayan veya karşı duranların çatışmasından doğmuyor mu?

İşte, Ekim Devrimi'nin özünün kavranıp yansıtılamaması bu trajedinin sergilenmesine, hatta ortaya konmasına bile

engel oluyor. Dr. Jivago'nun trajik yazgısı da izleyicide bir trajedi etkisi yaratamıyor. En azından beni hiç etkilemedi. Lean'in görkemli, gösterişli bir sinemayla yaratmak istediği bütün etki, duygu sönüp gidiyor. İzleyiciye ulaşamadan. Aslında burada sevindirici bir şey de çıkıyor. Geri bir öz, gerçeği çarpıtan bir bakış açısıyla ne denli allanıp pullansa da etkili bir sanat yapıtı ortaya koymak mümkün olmuyor. Dr. Jivago buna da örneklik ediyor.

Lean'in öbür filmlerindeki başarısızlığı da büyük ölçüde buna bağlı. Örneğin *Arabistanlı Lawrence*, hiç etkili değil. Görkemli, biçimsel olarak müthiş ama etkisiz. Çünkü Lean, Lawrence'ı tarihi ve toplumsal bağları içinde çok yanlı ilişkileriyle, tutarlı, ilerici bir bakış açısından göremiyor. Onun açısından bu bir sorun da sayılmaz belki. Çünkü İngiliz Lean, bir sinemacı olarak kendi sınıfının, ulusunun değerlerini yüceltmek, güzelleştirmekle uğraşıyor. Ele aldığı konulara ve bunlardaki insani trajediyi çözümleme yöntemine bakarsak, David Lean'in İngiliz emperyalizminin sinemacısı olduğunu söyleyebiliriz. Bu kavram çok basit gelebilir; ama *İrlandalı Kız*, *Kwai Köprüsü*, *Arabistanlı Lavrence*, bizi doğrudan doğruya İngiliz emperyalizminin tarihine ve ulusal çatışmalarına götürür. Lean'in bu konulara sistemdışı bir bakış açısıyla ve köklü bir sorgulamayla bakabildiğini söylemek mümkün değil. Tersine, gösterişçi bir sinemayla bu emperyalizmi estetize eder.

Yaşamda trajedi, uzlaşmaz iki hakikat arasındaki çelişkinin aşılmasında bireyin/insanın yaşadıklarında ortaya çıkı-

yor. Bireyin, tarihin/toplumun hakikatince yutulmasında. Sanatta trajedi, yaşamdaki iki hakikatin çatışmasının ve sanatçının bu çatışmada kavradığı hakikatin estetik bir bileşiminden doğuyor. David Lean ve Jivago örneğinde olduğu gibi, sanatçının hakikati eksik ve yanlış olursa trajedi eksik kalıyor. Olmuyor. Gerçekleşmiyor.

Doktor Jivago, bir küçük burjuva gözünden görülen dünyayı sarsan yıllardan, konu olarak trajik ama öz ve biçim olarak trajedi olmayan bir film oluyor sonuçta. Acaba Boris Pasternak romanda nasıl yaptı?

Kendini Reddeden İnsan

Paris'te Son Tango filmi, yapıldığı zaman mı, 20 yıl sonra mı daha güncel? Güncellikten, günün yakıcı gereksinmelerine yanıt verebilme yeteneğini anlıyorsak, Son Tango, bugün çok daha günceldir.

Paris'te Son Tango, bir bitişin filmidir. Bir cenaze törenine dönüştürülmüş bir hayatın anlatımıdır. "Ölü bir kültür"ün kendisini yeni ve ebedi evrensel ilan ettiği şu günlerde, Son Tango, bu iddianın ne denli gerçekdışı olduğunu ortaya seriyor.

Paris'te Son Tango, çevrildiği dönemde bir yenilginin üzerine doğuyor. Batı'da '68 dalgası, toplumu sarsıp geçiyor. Uyanan umutlar, kısa sürede geçen dalganın arkasından, umutsuzluğa bırakıyor yerini. *Paris'te Son Tango*, bu umutsuzluğun damgasını taşıyor. Olumsuz bir umutsuzluk değil Son Tango'nun umutsuzluğu, sisteme yöneltilmiş bir umutsuzluk. Bu sistemden beklenebilecek bütün çözümleri ve umutları bitiren bir karamsarlıktır filmden çıkan. '68'in umutlu radikalizmi, burada karamsar bir radikalizme dönüşür.

Paris'te Son Tango, sergilediği insanlarla, insan ilişkileriyle, bir sorun olarak sistemi irdeler. Filmin kahramanı Paul,

tükenmiş bir insandır. 40 yaşına kadar kendisini varedebilmek için denediği bütün yollar çıkmazla bitmiştir: Boksörlük, aktörlük, gazetecilik, Meksika'da devrimcilik... Paul, bir arayıştan çok, bir kaçış sergilemiştir hayatı boyunca. Paris'te izbe bir otelde kaçışı da bitmiştir. Karısının intiharıyla, hayatının boşluğunun bilinci dayanılmaz bir hal alır. Bu kez hastalıklı bir gerileme başlar Paul için.

Bu sistem içinde kendini özgürce varedebildiği ilişkiler kuramayan Paul, nefret eder bütün yaşadıklarından. Bu, onu, nefret ettiği sistemi çözümleyemediği için, topluma ilişkin bütün değerleri reddetmeye götürür. Olumlu olumsuz hiçbir ayrım gözetmeden insana ilişkin bütün değerleri horlar. Genç Jeanne'la sığındığı apartmanda, ilkel ve bayağı davranışlarıyla içler acısı, hastalıklı bir insan imgesi sunar bize.

Bernardo Bertollucci, Jeanne'la sinemacı sevgilisi Tom ilişkisinde de sistemin dayattığı hayatı irdeler. İki insan genç yaşta, gelecekle ilgili bütün umutlarını yitirmişlerdir. Büyümek, "feci" bir şeydir. Büyümek, sistemin onlara yüklediği kimliği kayıtsız şartsız yaşamak demektir çünkü. Daha baştan, bir film çekimi için öpüşmekle başlar yabancılaşma. Oyunculukla başlayan bir ilişki, sistemin yazdığı senaryoyla "poster evliliğine" götürecektir onları. Bertollucci, reklam panoları altında iki sevgilinin kavgalarını çekerken, insanı yalnızca tüketebildiği ölçüde ve ona satabildikleriyle önemseyen bir sistemin çelişkisini sergiler.

"Burjuva toplumunda ilişkiler, insanlar arasındaki ilişki biçimi olarak reddedilip, insan ve şey arasındaki ilişki, mül-

kiyet ilişkisi biçimini almıştır," diye yazar Caudwell. İnsanla eşya arasındaki ilişki, insanın bütün duygusallığını öldürür. İnsanın özlediği şefkat, sıcaklık ve sevgi, eşyadan gelebilir mi? Burjuva toplumunun bu niteliği, *Son Tango*'nun Paul'ünün "Geberinceye kadar yalnız olacaksın," sözlerinde dile gelen yalnızlığa, bencilliğe ve umutsuzluğa mahkûm eder insanı. Mutsuzluğun basıncıyla, çözümleyemediği sistemden nefret eden insan, *Son Tango*'nun kişilerinin trajedisini yaşar: Çocukluk dışında kendisini özgürce varedemediği bir hayat. Çocukluğu da işgal altındadır artık. Bu toplumun insanını hastalıklı bir geriye dönüş özlemi sarar. Toplumsallıktan kaçış, doğallığı arayış...

Son Tango'nun Paul'ünün hastalıklı tavırlarıyla sergilediği toplumsallık karşıtlığıyla çözülemez sorun. Çünkü sorunun kaynağı, toplumsallıkta değil, insanları sınıflara bölen bir toplumsallıktadır. Bu bölme, *Paris'te Son Tango*'da, zenginle yoksulu ayırt edebilen köpek Mustafa ile çarpıcı bir biçimde vurgulanır. Toplumun sınıfsal yapısı "köpek bilinci"ne kadar yansımıştır.

Son Tango'nun karamsarlığı, sistemin reddi ve çözümsüzlüğüyle biter. Jeanne, toplumdaki kimliğine ve adına dönen Paul'le karşılaşınca apartmanda yaşadıklarının bir kaçış, bir çözümsüzlük olduğunu kavrar. Ama bu, mücadeleye değil, toplumun ona sunduğu kimliğe rıza göstermeye götürür onu. Kukla gibi dans eden insanların tangosunda simgelenen hayatı yaşamaya hazırlanır. Paul'ü öldürür. Bir an acıyla gerilen yüzü bir maskeye dönüşür hemen. "Adını bilmiyo-

rum. Bana tecavüz etmek istedi," diye tekrarlamaya başlar bir teyp gibi. Apartmandaki tecavüze benzeyen ilişkiden zevk alan Jeanne, burada, olmayan tecavüzü cinayetine gerekçe gösterir. Jeanne'nın trajedisi de burada düğümlenir.

Çözüm nerededir? Akılcı çözüm, bu sınıflı toplumu aşmadadır. İnsanı acılara ve mutsuzluğa mahkûm eden, çürümüş değerlerin yaratıcısı bu sınıflı toplumdur çünkü. *Paris'te Son Tango*, kendisini ebedi ve en yeni ilan eden bu sınıflı toplumun, insanı getirdiği noktayı sergilemekteki başarısıyla hem son derece güncel, hem klasik bir filmdir.

Korczak:
Wajda'nın Adamlarından Biri

Andrzej Wajda, kahramanlarını tarihin dönüm noktalarından, önemli olayların ortasından seçiyor. Hepsi, bu olayların ortasında direnmeye çalışıyorlar. Sonra yitip gidiyorlar. Direnişlerine kendi adlarına, daha doğrusu ahlaki seçimlerine bağlı olarak toplumsal da olabilen, bireysel temelde başlıyorlar.

Danton da, Korczak da her şeyden önce tutumlarının bireysel yönünü vurguluyorlar. Şöyle söylenebilir: Akıntıya karşı kürek çekmeyi, başlangıçta bir erdem olarak koyuyor Wajda. Bu karakterler böylece birer trajedi kahramanı olup çıkıyorlar. Zaten öyleleri Wajda'nın ilgi alanına giriyor.

Başlangıçta her şey tutarlı. Wajda'nın adamları, onlardan Korczak, başlarda çok anlamlı birer davranış sergilerler. Korczak, II. Dünya Savaşı'nda Almanların bütün baskılarına direnmeyi seçer. Yahudi kolluğu takmamaktan, askeri üniforma giymeye kadar savaşın getirdiği bütün olağanüstülükleri dirençle karşılar ve kendi doğrusunda sürdürmeye çabalar. Wajda, burada şunun altını çizmeye özen gösterir: Korczak, bütün bunları başkaları için, yetimhanesindeki ço-

Andrzej Wajda'nın bireyci Korczak'ı tarihsel koşullar değişince,
başkaldıran bir kahraman olmaktan çıkar, tutucu bir yobaza dönüşür.

cuklar için yapmaz, kendisi için yapar. Korczak yaşamını öylesine içten ve tutarlı temellere oturtmuştur ki, başkalarına yaptığı yardımlar, asıl kendisi için gerekli gördüğü davranışlardır. Kendi idealleri, karakteriyle, ahlakıyla bütünleşmiştir. Bu nedenle en başta, Korczak, özverinin yadsınmasıyla başlar. Özveri ona göre bir yalandır, boştur. Çünkü özüyle davranışları iç içedir; ikiyüzlüce ayrılmamıştır. Başkaları için bir şeyler yaparken, aslında, bu davranışın özünün bir gereği olmasıyla, kendisi için yapmaktadır bunu.

Ne var ki, burada kafa karıştırıcı bir durum ortaya çıkar. Özveri'nin yadsınması, belki de gerçek anlamda özveri'nin somutlaşması olarak Korczak'ın çarpıtılmasına yol açmaz mı? Sonuçta, özveri'nin bu biçimde yadsınışı, belki özveri'nin yanlış algılanmasına, sunulmasına eleştiri getirir, ama bir başka çarpıtmaya doğru yol alır. Özveri'nin, özverili karakterin ortaya çıkışında, gelişimindeki bütün toplumsal çelişki ve süreçleri bir kenara bırakır. Korczak, özveri'yi, özüyle eylemlerini, toplumsal amaçlarını olağanüstü bir iradeyle karakterinde yoğunlaştırabilmişse bu, onun buraya toplumsal kaygılar, başkaları için düştüğü açmazlar, çelişkiler yaşamadan geldiğini göstermez. Toplumsalın bireysel olanda olağanüstü bir yetkinlikte içselleşmesi, özveri'nin karakterin doğal bir niteliğine dönüşmesi gökten inmiş olamaz.

Wajda'nın adamları başlarda çok iyi, çok önemli roller oynarlar. Tek başına büyük bir direnişi sergiler Korczak. Herkesin uzlaşmayı seçtiği, bocaladığı bir zamanda, o dimdik ayaktadır. Ne var ki bir süre sonra, direniş nesnel bir süreç olarak gelişip, bireysel tepkileri aşarak toplumsallaşmaya başladığında, Korczak'ın kendisi için biricik amaç yaptığı, her ne pahasına olursa olsun yetimhaneyi ayakta tutabilme mücadelesi, daha genel, geniş bir mücadelenin içinde gerilerde kalmıştır. Geri bir hedef durumuna düşmüştür. Korczak'ın inadı, gelişen yeni durumla önemini yitirmiş, darkafalı bir anlayışla beslenmeye başlamıştır. Daha doğrusu, direnişin genelleşmesi onu buraya sürüklemiştir. Almanlara ve

Yahudi işbirlikçilerine karşı başlayan direniş Korczak'ın direnişini aşmıştır. Korczak bunu görmemekte ısrar eder. Tekil, toplumsallıktan soyutlanmış amaç, bir süre sonra uzlaşmayı da beraberinde getirecektir. Korczak, Yahudi işbirlikçilerinden para dilenir duruma düşer çok geçmeden. Genç direnişçiler, filmin bu önemli sahnesinde onu suçlarlar. Onun dünya görüşünü, bireyci ve pasifist, genel olanı kavramaktan uzak düşüncelerini eleştirirler. Yetiştirdiği çocuklar, bu dünya görüşünün etkisiyle düşmana karşı mücadele etmeyi beceremektedirler. Şiddet'i soyut düzlemde yadsır Korczak; soyut düzlemde şiddet'i yadsıyan gençler, somut toplumsal şiddetin darbeleri altında ezilirler.

Korczak'ın ve Wajda'nın en büyük çıkmazları burada gizlidir. Bir küçük burjuva darkafalılığıyla öne sürülen, şiddeti dışlayan, pasifist; asıl önemlisi bireyciliği aşamayan, bireysel olanla toplumsal olanın, tikel ile tümelin bütünselliğini kavrayamayan bakış açısıdır. Wajda'yı trajik olana götüren de budur. Bu darkafalılık, bireysel planda tarihselin yetersiz kavranışına ve yıkıma yol açar. Trajedi buradan çıkar. Peki, Wajda'nın trajedisi ne olacak?

Gerçek yaşamda Wajda'nın trajedisi, ağır eleştirilerden geçirdiği bir düzen yerine, daha ilkelini, kapitalizmi savunma durumuna düşmek olsa gerek. Vaatler Ülkesi'nin yönetmeni, bu filmdekinden daha çirkin ve sömürücü bir kapitalist düzende milletvekili olmuştur.

Evet, başlarda değerli bir başkaldırıyı sergileyen Korczak, sonlarda artık gerilerde kalmıştır. Bu yüzden Yahudili-

ğe bağlılığı öne çıkar. Göze batıcı hale gelir. Başlangıçta bayrak direniştir. Direniş, darkafalı bir eyleme dönüşünce bayrak değişir, Yahudilik olur. Wajda'nın bakış açısı, burada zayıflatır onu. Korczak, Wajda bunu istememiş olsa bile, bir Yahudilik propagandasına yönelir. Küçük burjuva ahlakı, felsefesi, gerici yüzünü burada ortaya serer. Bütün o gelişmiş sinema, o etkileyici sahneler, planlar, mizansenler heder olup giderler.

Yüzünü Geçmişe Dönen Eleştiri

Uyuşturmadan, bir adamın acılarını anlatıyor. Son derece başarılı görünen bir adamın birdenbire bitişini. Başarı, Wajda'nın çizdiği toplumda bir yanılsamaya dayanıyor çünkü. Bir yanılsama içinde zirveye çıkarılan insan, bir anda oradan indirilebiliyor. Bu yanılsamayla başarıyı yaşayan insan için gerisi yıkımdır. Karşısına çıkan sorunlara direnemez bile.

Wajda'nın kahramanı bir gazetecidir. İşinde son derece uzmanlaşmıştır. Ancak yaşadığı toplumda, bir işte uzmanlaşanlar, bir başka işe geçirilirler. Filmin bir yerinde büyükelçiliğe atanan eski şefi, bu durumun "rotasyon" ilkesi olduğunu söyler. Wajda'nın çizdiği toplum, sosyalist Polonya toplumudur. Wajda ve öbür eski sosyalist ülke sanatçılarının eleştirel tutumları koyu bir karamsarlıkla yüklüdür. Burada eleştiri, ileriye götüren bir eleştiri değildir çünkü. Eleştiri hep insanın sosyalist sistemle kaybettikleri üzerine kuruludur. Bu sistemde kazandıkları ya da kazanması gerekenler tartışma dışı bırakılırlar. Sosyalist toplumları, insana geçmişe oranla kaybettirdikleri noktasından eleştirmek hep geriye götüren bir eleştiri olur. Dayandığı temel ideoloji de bireyciliktir.

Wajda sineması da hep bireycilikle noktalanan bir sinemadır. Korczak filminde bireycilik olumlu bir rol oynar belki. Faşizme direnen, tek başına doğru bildiği yolda yürüyen Korczak, bir noktaya kadar son derece önemli bir eylem adamıdır. Ama Korczak'ta da bireycilik çıkmazla biter. Toplumsal bir eylem örgütlendiğinde, buna katılmayı reddeden ve bireysel mücadelesini daha genel, toplumsal bir mücadeleyle birleştiremeyen Korczak geride kalır. Wajda, bu geride kalan Korczak'la birliktedir. *Uyuşturmadan*'da ise, bireycilik daha baştan geriye götüren bir ideolojidir. Tarihsel ve toplumsal olarak aşılmış, aşılması gereken bir toplumun ideolojisidir. Bunun sineması da son derece bunaltıcıdır. Geleceğe değil, geçmişe yüzünü dönen Wajda, *Uyuşturmadan*'da öyle mizansenler kurar ki, her planda bir hapishane atmosferi dışavurur. Çekimler, insanları yakın, sıkıştırılmış biçimde, karanlık ve kapalı mekânlarda bunaltıcı bir etkiyle yansıtır. Filmin düşünsel ufkunun darlığı görüntülere de sinmiştir. Her şey kopkoyudur. Böylelikle Wajda, yanılsamalı başarıyı ortaya sermez, bunun özünü sergilemez, o toplumdaki bir kader olarak gösterir bunu. Kötü adam gibi "kötü toplum" klişesi çıkarır karşımıza böylelikle. Kötü toplum, iyi adamı, gazeteci Micholowski'yi mahveder.

Gazeteci Micholowski'nin düşündürdüğü bir başka durum, bugün eski sosyalist ülkelerdeki değişimi anlamamızı kolaylaştırır. Sahte bir başarıyı kabul eden ve bunun verdiği güçle donanan insan, bu başarı bittiği noktada sıfırlanmaktadır. Bürokrasi içindeki yükselişiyle, özümsemediği bir sosya-

list kültürün değil, aşılması gereken kapitalist kültürün bir insanıdır o. Bu güçten yoksun bırakıldığı ilk anda da, sahtekârca benimser göründüğü bütün değerlerini bir kenara atar. *Uyuşturmadan*, yalnızca bu açıdan öğretici bir film. Filmin gazetecisi, yaşamın her alanında yaşar görünen ilkelerin sahte olduğunu, işini kaybedince fark eder. O, değerlerini reddetmez, ama bu değerler için mücadele de etmez. Edilgin bir biçimde yok olur.

Boşanma sahnesindeki tavrı bunu çok iyi görüntüye döker. Hâkim ne söylemek istediğini sorar. Dinlediği bütün yalancı tanıklardan sonra ne söyleyebilir ki... Elini çaresizce iki yana açar ve çıkar gider. Buradan ölüm sahnesine geçilir. Böyle bir dünyada yaşayamaz gazeteci. Peki ama böyle bir dünyayı yaşanır kılmak için kim mücadele edecek? Polonya'nın piyasacı milletvekili Wajda, bu soruyu yanıtlamaz.

İdamla Doğallaştırılan Cinayet

Öldürme Üzerine Küçük Bir Film'de Krizysztof Kieslowski, iki öldürme gösterir. Birincisi, 21 yaşındaki Janeck'in orta yaşlı taksi şoförünü öldürüşü. Bu öldürme belirli bir amaç taşımaz. Janeck, taksiyi alarak manavda çalışan genç kızı gezdirmeye götürür. Bu cinayetin taksiyi almak için işlendiği düşünülebilir. Ancak Kieslowski burada öldürmenin amacı üzerinde durmaz. O, öldürmenin korkuç bir eylem olduğunu sergiler. Şoförün can çekişmesi, toprağa gömülen takma dişi, taşla kafasının ezilişi, bütün bunlarda öldürmenin ürkütücü sergilenişini buluruz. Ancak burada öldürenin korkusunu da gösterir Kieslowski. Tereddüdü, taşı indirirken duyduğu korku, öldürdükten sonraki belli belirsiz kaygılanışı...

İkinci öldürme ise, öldürenin, Janeck'in idam edilişidir. Bu öldürme öylesine acımasızca gerçekleştirilir ki, bu kolektif cinayet karşısında donakalır insan. Bu cinayette öldürme olağan, doğal bir eyleme dönüştürülmüştür. Cellatın idam odasını hazırlayışı, gardiyanların Janeck'i ipe sürükleyişi, apar topar asılışı; bütün bunları yapanlarda, silinmiş, bastırılmış bir acıma duygusunun donukluğunu yakalar Kies-

lowski. Duyguları yok eden bir mekanizma sergilenir bu idam aracılığıyla.

Kieslowski'nin başarısı, bir idam cezasının infazında en somut yansımasını bulan bu duygudışı, insandışı mekanizmayı, bütün bir toplumsal işleyişe bağlayabilmesinde ortaya çıkar. Film baştan sona küçük ayrıntılar üzerine kurulu olarak gelişir. Taksi şoförünün müşterilerine davranışı, Janeck'in sinemadaki gişeciyle, sokak ressamıyla, pastanedeki kasiyerle karşılaşmaları, bütün ayrıntılar; birbirine acımasızca saldıran, hiçbir şefkat duygusu içermeyen, tersine, nefretle dolup taşan insanlar çizer. Böylelikle, birbirini iten, acı çektirmekten haz duyan insanlar üreten bir toplumsallık duyumsatılır. İdam cezası bu toplumsallığın hukuki yüzüdür. Janeck'in cinayeti, bu nefret üreten toplumsallık içinde yerine oturur. Ayrıntılarda biriken duygusuzluğun bir patlamasıdır belki de bu cinayet.

Ancak, burada üzerinde durulması gereken nokta, iki öldürmenin benzerliğinden çok, farklılığıdır. Janeck'in taksi şoförünü öldürüşü, ikinci öldürmeyle, Janeck'in idam edilişiyle kıyaslandığında daha insanidir. Hatta bu öldürmede, sevgisiz bir toplumda yaşamaya karşı duyulan bilinçsiz bir tepkinin izlerini bulabiliriz. Oysa hukuka dayanarak, bir insanı planlı bir biçimde, bir tören atmosferinde yok etmek, bunun inanılmaz bir biçimde doğallaştırılması, cinayetin toplumsallaştırılmasıdır. İdam cezası aracılığıyla, insani eylemler, duygular yerine, insanlığın ilkel döneminden kalma kısasa kısas kuralı toplumsallaştırılmaktadır. Böylelikle,

Kieslowski'nin Öldürme Üzerine Küçük Bir Film'i toplumsal bir cinayet olan idamın insanlıkdışı niteliğini ortaya koyar.

çember kapanmakta, bireysel cinayete kaynaklık eden toplumsal ilişkilerdeki yabancılaşma, insandışılık hukukta da yansımasını bulmakta ve cinayeti kolektifleştirmektedir.

Çarlık despotizminin idam cezasına çarptırdığı ve bir sabah, arkadaşlarıyla birlikte hücresinden alınarak idam edilmeye götürülen ve idam davulları çalmaya başlamışken, filmlere yakışacak bir biçimde, gelen bir Çarlık emriyle idamdan kurtulan ve Sibirya'ya hapishaneye gönderilen Dostoyevski'nin yazdıkları, Kieslowski'nin esin kaynağı olmuşa benziyor. Bu korkunç idam deneyimi Dostoyevski'nin yaşamında ve yapıtlarında derin izler bıraktı. Yıllar sonra yazdığı bir romanda, *Budala*'da Prens Mışkin'i idam üzerine şöyle konuşturacaktı: "Bir insanı öldürdüğü için öldürmek, işlenen suçla kıyaslanamayacak kadar büyük bir cezadır. Ka-

rar gereğince öldürmek, haydutların öldürmesinden daha korkunçtur. Haydutların geceleyin ormanda bıçaklayarak veya başka şekilde öldürdükleri birisi son ana kadar muhakkak kurtulmayı ümit eder. Boğazı kesildiği halde henüz kurtulmayı ümit eden, kaçan yahut yalvaran insanlara rastlandığı misallerle görülmüştür. Beride ise son ümidini, ki onunla ölmek on kat kolaydır, kesin olarak elinden alıyorlar; burada karar ve kaçınmak imkânsızlığı bütün o korkunç eziyeti veriyor ve dünyada bu eziyetten daha kuvvetli bir şey yoktur. (...) Böyle bir şeye insan tabiatının aklını oynatmadan katlanabileceğini kim söylemiş? Böyle çirkin, lüzumsuz, faydasız bir harekete ne lüzum var?"[1] Dostoyevski'nin bu yazdıkları, Kieslowski'nin "öldürme üzerine" tartışmasının temel mantığını açımlıyor sanki. Taksi şoförünü öldüren genç, yani haydut, son ana kadar yaşamak için mücadele eden, direnen bir adamla karşılaşıyor. Taksi şoförü ve seyirciler, son ana kadar bu anlamsız ve korkunç öldürmenin önlenebileceği umudunu taşıyorlar. İdam ise, Dostoyevski'nin vurguladığı biçimde önlenemezdir.

Dostoyevski, Prens Mışkin'in sözlerinin devamında kendi durumunu da sezdiriyor; idamın korkunç işkencesini yaşamış ve insanlara anlatan biri o: "Belki de kendisine ölüm kararını okudukları, sonra da: 'Haydi git, seni affettiler' dedikleri insanlar da vardır. İşte böyle bir insan duygularını anlatabilirdi sanırım."

Kieslowski'nin sineması bunu son derece etkili bir anla-

(1) F. M. Dostoyevski, *Budala* I, Çeviren: Servet Lünel, MEB, 1991, İstanbul, s. 44-45.

tımla perdeye getirir. Kieslowski, kullandığı objektifle, soğuk, yeşilimsi bir atmosfer içinde, sevgisizliği ve uzaklığı vurgulayacak açılardan yakalanmış görüntülerle, ele aldığı sorunu nefes kesici bir biçimde duyurur. Zaman ve mekân kullanımındaki bütünlük, yansıtmak istedikleriyle örtüşür. Dramatik gelişmeyi ayrıntılarda yoğunlaştıran anlatımı, sözgelimi şoförün öldürüldüğü sahnedeki ayrıntılar, yere düşen takma dişler, çıplak ayak, ellerin titreyişi, bu anların izleyici üzerindeki etkisini yoğunlaştırır. *Öldürme Üzerine Küçük Bir Film*, göz boyayıcı yöntemlerle değil, son derece incelikli biçimiyle nefes kesici film nitelemesini hak eder.

Peki, bu kolektif cinayetin sürmesindeki yanılsama nereden çıkar? Engels, "İnsanların hukuk sistemlerinin, hayatlarının iktisadi koşullarından türediğini unuttuklarını," söyler. Bu unutuş, toplumsal sistemin hukuk ideolojisi içinde geliştirilir ve soyut bir "doğal hukuk" inanışını hazırlar. Bu soyutluk içinde, öldürme, en korkunç ve acımasız gerçeklenişine kavuştuğu yerde, idamda doğallaştırılır ve topluma kabul ettirilir.

Kieslowski'nin filmi, hukuku, "doğal hukuk"a dönüştüğü noktada sorgulamak için etkili imgeler yaratıyor.

Taş Yıllar'ın Lirik Sineması

Yaşamın güncel akışı içinde, önemsiz birçok olgu ya da durum, bize çok önemli gelir. Tarihin akışı içinde önemsiz bir nokta bile olamayacak bir gelişme, ufkumuzun darlığı karşısında devleşir. Sanat yapıtları ve tarih bilimi, bu iki kanalda gelişen bilincimiz, güncel bakış açısının sınırlılığından bizi kurtarabilir. Burada tarih bilimine büyük bir rol düşer. Sanat yapıtları ise tarihin bilimsel kavranışını özümseyebildiği ölçüde insana, içinde varolduğu akışı duyumsatabilir.

Taş Yıllar filmi, Yunanistan'ın 20. yüzyıl tarihi içinde yürüyen insanlar getirir karşımıza. İnsanların hayatı bu tarih içinde belirlenir. Mücadeleleri bu tarihi etkiler. Bu tarihte direnç kanalları açar. *Taş Yıllar* filminin en önemli özelliği bu noktada yatar. İnsanları bu tarihi süreç içinde şunar bize. İnsanlar bu tarihi süreçle bağlandıkları ölçüde bir filmin karakteri olurlar. Burada tarih, çoğunlukla ilkel bir bakış açısıyla indirgendiği bir kronolojiler yığını olmaktan çıkar. İnsan eylemlerinin soyutlanmış bir özü olur. İnsanların yaşamına anlam kazandıran süreklilikleri dile getirir.

Taş Yıllar'ın bu aydınlatıcı bakış açısıyla çizdiği insanlar son derece canlıdırlar. İnsani özellikleri, aşkları, mücadelele-

ri, acıları gerçekçi bir temelde yansıtılır. Duyguları bizi de kapsar.

Yunanistan tarihi bazı açılardan bizimkine benzer; darbelerle dolu bir tarih. *Taş Yıllar* filmi, darbeleri bu tarihteki süreklilik içinde abartmadan yansıtır. Bizde 12 Eylül filmlerinde olduğu türden bir abartıya, bütün her şeyi darbeye bağlama yanlışına düşmez. Darbeleri son derece ince, insani imgelerle anlatır. Biri şöyledir: Yıllarca hapiste yatıp çıkmış Babis'i bir gece dayısı uyandırır, radyodan darbeyi duyduğunu söyler. Babis yavaşça toplanır ve çıkar. Köye giren polis otolarını görür bir setin üzerinden. Sonra, sabah aydınlığında ıssız yollar... Eleni içinse darbe, zindandaki yalnızlığının bitmesi demektir. Hapse girdiğinde, bomboş ve darmadağınık bir koğuşa koyarlar onu. Gardiyan, yakında yalnızlığının biteceğini söyler. Darbeden sonra bütün hapishane dolmuştur. *Taş Yıllar* bu sahnelerde darbelerle, siyasal baskılarla, işkencelerle haşır neşir bir toplumu ve bu toplumun mücadele içindeki insanını çok güzel anlatır. Bu abartısız anlatım içinde filmin insanlarının duyguları, özlemleri izleyeni sarar.

Taş Yıllar içli bir filmdir. Genel ve uzun planlarıyla seyirciyi etkinleştirir. Filmin daha derinlemesine kavranmasına zorlar bu yöntem. Gerçek zamana yakın bir zaman kullanılır filmde. Bu anlatım, önemli sinemacı Theo Angelopoulos'un, 20. yüzyıl Yunanistan tarihini irdeleyen filmleriyle bağlar Pantelis Vulgaris'in *Taş Yılları*'nı. Theo Angelopoulos için de, tarihteki süreklilik önemlidir. *Unutulmaz Kumpanya* filminde bu sürekliliği sinemayla, sinemada devrim yaparak anlatır.

Aynı plan içinde beş yıl geleceğe yürütür kahramanlarını. *Taş Yıllar*, Angelopoulos sinemasının yenilikçi özelliklerini almasa da, zaman kullanımında ve tarihe bakışında aynı yöntemi uygular. Bu zorunludur da; *Taş Yıllar*, Angelopoulos sinemasının Brecht'çi anlamda "epik" anlatımcılığından çok, kahramanlarının duygularını duyumsatmaya özen gösteren "lirik" bir filmdir. Brecht'in epikliğinden çok Çehov'un lirikliği vardır *Taş Yıllar*'da.

Geçmişleri ve gelecekleri birbirine karışmış iki halkın buluşmasında, gerçekçi film *Taş Yıllar*'la karşımıza getirilen insani duyarlılık son derece önemlidir. Seçimler ve eylemler ideolojiktir. *Taş Yıllar*'ı izlemek önemli bir tercih bu nedenle. Ortaköy Kültür Merkezi'nin bu filmi görme olanağı yaratması da bu bağlamda son derece değerli bir girişim.

Gerçeğe Uçan İkarus

Polisiyenin "gerçeği" nasıldır? Diyelim, ortada aydınlatılacak bir cinayet var; dedektif veya savcı, bu cinayeti çözümlemeye çalışır. Cinayetin işleniş biçimi, katil, cinayet örgütü birbirine bağlanan ipuçlarıyla açığa çıkarılır. Polisiyenin mantığı "tümevarım"dır. Ama soru hâlâ anlamlı; ortaya çıkarılan nasıl bir gerçektir?

Her şeyden önce tekil bir gerçektir bu. Cinayet, bir olgu olarak çözümlenir. Genel olanla bağlarından soyutlanmıştır. Cinayet, bireyseldir. Toplumsal olanla bağları zayıftır ya da hiç kurulmaz. Ama polisiye, bir ihtiyaca karşılık düşer gibidir; gerçek ihtiyacına.

Polisiyenin dedektif ya da savcısı, belki de kurbanı, içine düştüğü entrikayı çözümleyerek gerçeği ortaya çıkaracaktır. Polisiyenin sınırlı olay örgüsü, bireysel bir olguyu, cinayet gerçekliğini ortaya sermek üzere çözülür. Seyirci de, çözümlenen bu "gerçek"le rahatlar. Bulunmuş, bitmiş, tükenmiş bir "gerçeğin" rehavetiyle filmden çıkar.

İkarus'un İ'si, polisiye kurguya dayalı bir film olarak, bu özellikleri aşmasıyla önem kazanır. Fransız yönetmen Henri

Verneuil'in filminde polisiyenin bireysel ve tekil olgusu aşılmış, genelle bağları kurulmuş, bütünsel, toplumsal bir "gerçektir" bize sunulan.

İkarus'un İ'si, her şeyden önce gerçeğin tutkulu yolcusu bir karakter çıkarır karşımıza: Savcı Volney. Bu karakter, yalnız kalmayı göze alarak, gerçeği araştırmada sonuna kadar giden bir insan imgesi sunar bize. Film, ülke devlet başkanına düzenlenen suikastın açığa çıkarılmasından öte, savcı Volney'in dirençli araştırması üzerine kurulmuştur. Verneuil, burada, bir gerilim kuramı geliştiren Hitchcock'un ilkelerini başarıyla uygulayarak, araştırılan olayları seyirciye önceden gösterir. Biz cinayetin nasıl işlendiğini biliriz. Hatta, katili de savcıdan önce öğreniriz. Böylelikle dikkatimiz, savcının araştırma sürecine, onun yöntemine yönelir. Polisiyenin sınırlı gerçeğini aşarak, gerçeği soruşturma yönteminin heyecanına kapılırız. Gerilim, savcının yakaladığı ve kaçırdığı olanakları önceden görebilmemizden doğar.

Verneuil, araştırma sürecini yaratıcı bir mizansenle görselleştirerek belirginleştirir. Tanıkların büyük boy fotoğraflarının duvara asılması ve her tanığın öldürülüşünün anlatılışına bu fotoğraftan geçilmesi... Cinayet yerinde yapılan keşifler... Seyirciyi savcının önüne geçiren bilgileri vererek yaratılan gerilim... Bütün bunlar, savcının çözümleme sürecini filmin odağına yerleştirmeye hizmet eder.

Filmin polisiyeyi aşıp toplumsal bir anlam kazanmasında en çok rol oynayan sahne, deney sahnesidir. Sosyal psi-

koloji araştırmalarının önemli bir deneyi adım adım sahnelenir burada. Birbirlerini tanımayan iki denekten biri öğretmen, öbürü öğrenci rolü oynayacaktır. Deney, bir üniversitenin psikoloji departmanında gerçekleştirilir. Öğrenci rolünü oynayan denek, elektrik akımı verilen bir sandalyeye oturtulur. Öğretmen ona sorular soracak, bilemediği her soru için de ceza olarak, yanlışlarının sayısıyla gitgide artan yükseklikte elektrik verecektir. Bu deney, bir bakıma seyirciye uygulanır; öğretmen rolünü oynayan kişinin itaat ölçüsünü belirlemeyi amaçlar. Karşısındakine zarar verdiğini bildiği bir eylemi, sırf güvendiği ve saygı duyduğu bir otorite istiyor diye ne ölçüde uygulamaktadır insanlar? Bu deney boyunca öğretmen rolünü oynayan denek, 450 volta kadar elektrik verebilmektedir. 360 voltun insanı öldürdüğünü bildiği halde, 450 volta kadar çıkabilen deneklerin oranı yüzde 60'tır.

Bu korkunç gerçek karşısında savcı Volney, araştırdığı cinayetin ötesinde, toplumsal bir gerçekle yüzyüze gelir. Demokratik ve özgür olduğu iddia edilen bir toplumda insanların akıllarını ve iradelerini böylesine körce, otorite kurum ve kişilere devretmeleri, insanın bu ölçüde sürüleşmesi faşizmin günlük hayatta kurumsallaşması değil midir?

İkarus'un İ'si, iki filmi çağrıştırır. Birincisi; bunda da Yves Montand'ın oynadığı *Z/Ölümsüz*; polisiye yapısı, savcı kahramanı ve kapsayıcı gerçekliğiyle Costa Gavras'ın filmi. İkincisi; cinayet kurgusuyla neredeyse *İkarus'un İ*'sinin aynısı *JFK*. Ancak, *İkarus'un İ*'si, gerçek bir olaya dayanan *JFK*'yı

aşan bir filmdir. Hem bitmeyen "gerçeği"yle hem de, toplumsal anlamda ufkunun genişliğiyle.

İkarus, efsanedeki güneşe uçan insandır. Güneşe yaklaştıkça eriyen kanatlarıyla düşüp parçalanır İkarus. Savcı Volney, hayatı karşılığında gerçeği ele geçiren İkarus'tur. Güneşse gerçeğin ebedi simgesi. Hep aydınlatan...

Dünyanın Çevresinde Dans

İnsanın kurgulama yeteneğinin sınırlarını çizen nedir? Ütopyalarda yansıyan özlemler, gerçek dünyanın sorunlarından ne denli ötelerde bir yaşama götürür bizi? Daha doğrusu, kurgunun, ütopyanın, gelecek tasarımının ufkunun gerçeklikle ilişkisi nasıldır? Jules Verne'in kurguları kısa sürede gerçekleştiyse ve gerçek, onları geçmişte kalmış çocukça hayaller durumuna düşürdüyse, sınırlı olan kurgular mıydı; yoksa kurguları sınırsızca aşan gelişmeler mi bu sonucu doğurdu?

Dünyanın Sonuna Kadar, bu ve benzeri sorular uyandırıyor insanda. Film 1999 yılında geçiyor. Yedi yıl sonrasını tasarlamak(*) hiç de güç olmasa gerek. Değişiklikler de, son derece sınırlı ve biçimsel. Yedi yıl içinde dünya, özünde pek değişmemiş kısacası. İlk soru da burada çıkıyor; geleceği tasarlarken niye bu kadar kısıtlı bir zaman ve değişim seçilmiş?

Wim Wenders'in yönettiği *Dünyanın Sonuna Kadar* filminin gelecekle pek ilgisi yok aslında. Wenders, bugünü anlatabilmek için sınırlı bir zaman sonrasına gitmiş. *Dünyanın Sonuna Kadar*, her şeyden önce, coğrafi anlamda sınırsızlığın

(*) Bu eleştiri 1992 yılında yazılmıştı.

filmidir. Wim Wenders üzerine Türkçede de yayınlanan bir kitap yazan Uwe Künzel'in dediği gibi Wenders, her şeyden önce bir "yolculuk sinemacısı"dır. Bu filmde de, ülkelerin sınırlarını hiçbir engelle karşılaşmadan aşan, dünyayı boydan boya dolaşan insanlar anlatılır. Başlarda bir kaçıp kovalamaca öyküsünün zorunlulukları gibi gözüken bu yolculuk, giderek filmin kişilerinin ve yönetmenin amaçladığı bir yaşam tarzının temel unsuruna dönüşür. Sınırlar aşıldıkça, kentler değiştikçe, Paris'ten Pekin'e, Lizbon'dan Sydney'e, insanlar da bu yolculuk boyunca zenginleşip güzelleşirler. İlişkileri pekişir. Yaşamlarının anlamı değişir.

Wenders'in öyküsünü oturttuğu polisiye temel, sinemadaki polisiye türün tipik özelliklerinden alabildiğine uzaktır. Pek fazla ciddiye alınacak bir yanı yoktur filmdeki polisiye gelişmelerin. 1999 yılının sunduğu teknoloji ile bir insanı dünya yüzünde izlemek, yakalamak son derece kolaylaşmıştır zaten. Dedektiflik, bilgisayar ekranına bağımlı bir etkinliğe dönüşmüştür. Bir bilgisayar oyunundaki "hırsız-polis" kovalamacasıdır. Ancak Wenders, polisiyeyi önemsizleştirirken, kovalamacanın eksenine aşkı yerleştirerek, filme güçlü bir boyut kazandırır. Brecht'çi anlamda epik bir anlatıma yaslanan bir polisiye öykü, bir süre sonra bu aşkın belirlediği, çizdiği etkin duyguların uyandırıcısı olacaktır. İzleyiciyi kanıksadığı dünyadan hızla uzaklaştırırken, asıl ütopyayı burada karşısına çıkaracaktır. Sevginin, dünyanın sonuna kadar sürükleyen gücü. Yoğunluğu, çekiciliği...

Kurgunun sınırlılığından söz ederken, tasarlanan gele-

cekte de, aynı toplumsal, politik, ekonomik ilişkilerin sürmesi belirliyor bu sınırlılığı. Para yine egemen unsur. Ancak Wenders, parayı, *Dünyanın Sonuna Kadar*'da geri plana itiyor. Kişilere yolculuklarında, sınırları aşmaları için gereken para, rastlantıyla Clair'in arabasını çarptığı iki banka soyguncusundan olağandışı yollarla elde ediliyor.

Şöyle özetlenebilir: Her şeyin olağandışı olduğu bir filmdir bu. Dünyanın üzerinde denetimden çıkmış Hindistan nükleer uydusu dolaşmakta, bir felaket beklenmektedir. Claire, sıkışan trafikten kaçarken çarptığı arabada iki soyguncuyla karşılaşır; bir anda onların işbirlikçisi olur. Yolda rastladığı bir kaçağı, Trevor'u arabasına alır; o da onu soyar. Clair, yazar sevgilisine geri döner. Rastlantıyla Trevor'un tehlikede olduğunu öğrenen Clair, onu bulmaya gider. Böylece başlayan kaçıp kovalamacada Trevor'un gerçek adının Sam Farber olduğunu, görmeyenlerin görebilmeleri için görüntü toplayan bir kamerayı kaçırdığını, ABD hükümetinin başına ödül koyduğunu ve ödül avcılarının peşinde olduğunu öğrenir; kovalamacanın içine dalarız.

Polisiye kurgusunun temel özelliği, bir öğrenme süreci olmasıdır. Bütün dikkat gerçeği keşfetmeye yönelmiştir. Ancak *Dünyanın Sonuna Kadar*'da keşfedilecek olan bir cinayet ya da soygun değil, insanların kişilikleri, kimlikleridir. Kimlikler ise görünenin gerisine gizlenmiştir. Yaşam içinde, burada yolculuk boyunca, keşfedilir ve geliştirilir.

Film boyunca Wenders, sık sık iki yüzlü durumlara yer verir. Claire, başlarda kısa ve siyah saçlıdır, yazarın evinde

onun peruk olduğunu öğreniriz. Gerçekte uzun sarı saçları vardır. Sam Farber'ı Trevor olarak tanırız, bir süre sonra gerçek adı ortaya çıkar. Başlangıçta bir teknoloji hırsızıdır, ama bunun da gerçeği yansıtmadığını öğreniriz. Kaçırdığı kamerayla derlediği görüntüleri, kör anasına ulaştırmaktır bütün amacı. Görünenin gerçeği yansıtmaması, filmdeki bu iki yüzlü durumlarla, "görüntü"nün gerçeği yansıtıp yansıtmadığı sorununa götürür Wenders bizi.

Dünyanın Sonuna Kadar için, "görüntü"nün sorgulamasıdır diyebiliriz. Wenders, burada mesleğini de karşısına alır; görüntüye dayanan sinemayı sorgular böylelikle.

Filmin en çarpıcı sözünü, teknolojiden uzak, doğayla iç içe yaşayan yaşlı Çinlinin ağzından duyarız: "Göz, yüreğin gördükleriyle aynı şeyi görmez." Görüntünün alabildiğine yaygınlaştığı ve hayatımızı işgal ettiği bir dünyada, Wenders, "görüntü" aleyhine kuşkular uyandırır izleyende. Akla Marx'ın şu sözü geliyor: "Öz, görünüşle aynı olsaydı, bilime gerek kalmazdı." Bunu Wenders'in filmine şöyle uyarlamak gerekir belki: Öz, görüntü'de olsaydı, aşka gerek kalmazdı. Aşk bir keşiftir, çünkü yaşadıkça kendisiyle ilgili yeni tanımlara kavuşturur insanı.

Wenders'in bilime karşı olumsuz bir bakışı olduğu söylenebilir. Filmin sonunda, Sam'in optalmolojist babası, geliştirdiği kamera ve bilgisayar aracılığıyla, kör karısının kaydedilmiş görüntüleri görmesini sağladığında, bu, mutluluk değil, ölüm getirecektir. Bilim bir yerde durmaz; bu kez de rüyalara el atar. Rüyaları kaydedip izlemeyi başarır Sam'in baba-

sı. İnsanın düşüncelerinin bile özel kalmasına izin vermez bilim. Bilimin gelişmesinden kötümser sonuçlar çıkarır Wenders. Verne'in olumlu kurgusunun yerini olumsuz ve sınırlı kurgu almıştır.

Hindistan nükleer uydusu patladığında da, aynı düşünceyi pekiştiren sonuçlar çıkarırız. Bütün elektronik aletler durur. Herkesin ağzından şu sözler dökülür: "Bu dünyanın sonu demek." Dünyanın sonu, hayatın bu alıştığımız biçimiyle sürmemesi demektir. Wenders, filminde bunun üzerine fazla gitmese de, dünyanın sürmesi, hayatın sürmesi, insanların bu korkusunu boşa çıkarır.

"Görüntü, her şey değildir. Hatta görüntü yanıltıcıdır" sonucu çıkar *Dünyanın Sonuna Kadar*'dan. Kör kadın bilim ve teknolojinin yardımıyla görmeyi başardığında, gördüklerini sözcüklerle tanımlar. Gördüğü insanı ve odayı tasvir eder. Bu sırada başucunda Walt Whitman'ın şiir kitabı durmaktadır. Claire'in eski sevgilisi yazar, yeni romanını yazmaktadır; yaşanan bu müthiş yolculuğu... Rüyalarını görmeyi başarınca, rüyalarına çılgıncasına bağlanıp kalan ve birbirlerinden kopan insanlara bir alternatif olarak edebiyatı çıkarır Wenders. Yazar, Claire'i hapsetmek zorunda kalarak "rüya bağımlılığı"ndan kurtardığında, bitirdiği romanını okutur ona. Claire sorar, "Sonra ne oluyor?" Yanıt, "Gerisi sana kalmış," olacaktır. Edebiyat, insana, kendinin ileriye götürebileceği bir dünya sunacaktır çünkü. "Görüntü"nün kesin, belirlenmiş, dural dünyasına karşı edebiyat çıkarılmaktadır.

Peki, Wenders'in yaptığı... Edebiyat, insanın ortak özlem-

leri, toplumsallaşmış düşleriyse, sinema, görüntünün sanatı nedir? Onu ikiye ayırmak gerekecektir: Wenders'in filmi gibi insanı zenginleştiren, ortak görülen düşler gibi sınırlar ötesine taşıyanlar ve her gün onlarcası sinemalarda, TV'lerde önümüze sürülen bayağı filmler... Onlar, düşleri karartan, körelten, donduran birer görüntü duvarıdırlar...

Sormadan edemiyor insan yine de, neden Wenders'in gelecek kurgusu bu denli sınırlı? Claire, Greenpeace kuruluşuna katılıyor filmin sonunda. Yeşilcilik, yeşil barış, dünyanın bu köklü sorununa alabildiğine sınırlı bir yaklaşım değil mi?

TÜRKİYE SİNEMASININ İNSAN ARAYIŞI

On Üç Yıl Sonra *Sürü*

Perdedeki son yazısıyla bitmiyor *Sürü*. Belki asıl ondan sonra başlıyor.

Tarihsel olarak çözülmeye yargılı feodal toplumun bütün tipik değerlerini temsil eden Hamo'nun, Ankara'da kaybettiği oğlunu ararken yitip gidişi... Son hızla yükselen kapitalizmin vitrinlerle, bankalarla, sokaklarda birbirine yabancılaştırılmış koşturan insanlarıyla, olağanüstü etkileyici görüntüye dökülmüş kentinde yok oluşu...

Sürü'nün gerçekçi bir bakış açısıyla çözümleyip tarihi akışı içinde tipikleştirerek sergilediği süreç, on üç yıl içinde yeni aşamalara vardı. Yoğun bir terörle hızla gelişen tekeller, tümüyle belirleyici artık. *Sürü*, bu sürecin, belirli bir zamanda doğudan batıya Anadolu topraklarında, insanlar üzerinde somutlanışından imgeler sunuyor bize.

Sürü için on üç yıl sonra bir şeyler yazmak, yeni bir şeyler yazmak zorunlu belki. Ama her şeyden önce, *Sürü*'nün yeniden gösterilişi ve Yılmaz Güney'in *Umut*'la başlayan "yeniden doğuşu" üzerinde durmak gerekiyor. *Sürü*'nün ve öbür Yılmaz Güney filmlerinin gösterilişi, '80'lerin ideolojik, politik, kültürel rüzgârlarını sindirmiş bir insanla

yüzyüze gelmeleri demek. Bu insanı şöyle belirlemek mümkün. Güney'in, özellikle senaryolarını yazdığı filmlerinde, *Sürü* de bunlardan biri, Zeki Ökten yönetiyor, çizdiği gibi bilinçsiz, yabancılaşmış, ekonomik zorunlulukların basıncı altında insanlıktan uzaklaşmış bir insan bu. Bu duyarsız, tepkisiz insan tipinin tüm çizgileriyle yaygınlaşması ve yerleşmesi, '80'lerde gerçekleşti.

Bir kendine yabancılaşma, kişiliksizleşme sürecinde, aydınlarından emekçisine, Türkiye'nin '80'lerde soluduğu havayla damgalanmış bu insan; sanat alanında da, sinemada da seçimlerini belirlemekten aciz. Yılmaz Güney'in filmleri bu insanla buluşabilir mi? Daha en başında salon bulmakta

Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı, Zeki Ökten'in yönettiği Sürü, kapitalizmin yok ettiği feodalizmin, Hamo'da somutlanan trajedisini anlatır.

bu sorun çıkıyor karşısına. *Sürü*, birbiri peşi sıra pespaye Hollywood filmleri gösteren sinemaların hiçbirinde gösterilmiyor; Beyoğlu'nda yeni açılan küçük bir sinemayla OKM'de yer bulabiliyor ancak.

Sürü bu koşullarda hak ettiği ilgiyi bulabilir mi? *Sürü*'nün seyirciyle buluşması, yukarıda vurguladığımız koşullarda son derece güç. Güzel bir sanat eserini yaratmak kadar, onu izlemek, duyumsamak da bilinçli bir çabayı gerektiriyor. Gelişebilmenin yolu sanattan ve mücadeleden geçiyorsa, sanat ve mücadele de gelişmiş insanları gerektiriyor.

Gelişme, bugün insanı kısır bir yaratığa, bir metaya dönüştüren kapitalizme karşı mücadeleyle gerçekleşebilir ancak. Sistemin sinemacıları, sistemin sinema yazarları ve basını *Sürü*'yü görmezlikten gelecekler. Yılmaz Güney'i boş sözlerle övüp, "çağdışı" kalmış, "eskimiş" ilan edecekler alttan alta. Bütün bunlar bir çıkmazı yaşayan Türkiye sinemasında yansımasını bulacak; insandan, toplumdan uzak filmler çekilecek. "Gizli yüzlerin", "kör işadamlarının" gizemli öyküleri anlatılacak.

Sürü ve Yılmaz Güney sineması bir kere daha gerçekçi ve sosyalist bir bakış açısının sanat yapıtında yarattığı güzelliği ve etkililiği somutluyor. İnsan sevgisi ve toplumsal sorumlulukla yüklü bir sanatın ve sanatçının ne denli vazgeçilmez ve gerekli olduğunu duyuruyor. Bu yanıyla, öncelikle Türkiye sineması için önemli bu yeniden doğuş. 12 Eylül'le tıkanan ve mistik, bireyci, gerçekdışı kanallara akıtılan bir sinemanın

yeniden gerçekçiliğe, insana ve topluma uzanmasında yeni kanallar açıyor. *Sürü*'yü, *Yol*'u, *Düşman*'ı, *Ağıt*'ı, *Arkadaş*'ı, *Umut*'u, *Zavallılar*'ı, *Duvar*'ı, bütün Yılmaz Güney filmlerini izlemek ve tartışmak, insana ve topluma duyarlı bir sinemayla buluşturuyor bizi.

Baharda Tomurcuklanan Türk Sineması

"Splendor Sineması"nın afacan makinisti kahvede oturmuş pinekleyenlere, "Elbet gitmezsiniz sinemaya, nas'olsa her şeyiniz var. Düşlere ihtiyacınız kalmadı artık," diyordu. Bizim her şeyimiz yok. Şükür ki, henüz düşlere ihtiyacımız da var. Uyanıkken görülen düşlere... Bizi henüz gidilmemiş en güzel denizlere götürecek düşlere... Sinemaya da... Mayıs ayı Türkiye sinemasının patladığı ay oldu. Çok kısa bir süre de olsa afişlerde Hollywood filmlerinin yanı sıra bizimkiler de yer aldı. Baharda tomurcuklanan Türk Sineması '90'ı izlemek herkese düşüyor, bana ise açan güllerin niteliklerini araştırmak kalıyor.

Kırklarda Bir Hapishane

Filmlerden ikisi roman uyarlaması. Aynı dönemlerde geçen, yazarların özyaşamlarına dayanan romanlar bunlar. "*Karılar Koğuşu*", Kemal Tahir'in Malatya Hapishanesi notlarından oluşturduğu yapıt. Kırkların başları, dünyada savaş var. Türkiye'de ise düzmece suçlamalarla içeriye kapatılmış aydınlar. *Karılar Koğuşu*'nda bu aydınlardan birinin Anadolu insanlarıyla, onların gerçekliğiyle karşılaşması, onlarla kurduğu ilişkiler var. Halit Refiğ, romana bağlı olarak o insanları ve

bu aydının onlarla geliştirdiği ilişkileri sıcak, yumuşak bir anlatımla perdeye getiriyor. Filmin erdemi de burada; sıcak, kanlı canlı bir insan gerçekliğinin kurulabilmesinde. Karakterlerinin çeşitliliği, yaşadıklarının etkileyici bir biçimde izleyiciye sunulabilmesi romandan filme yansıyan zenginlik. İki buçuk saatlik uzunluğuna karşın ilgiyi ayakta tutan da bu.

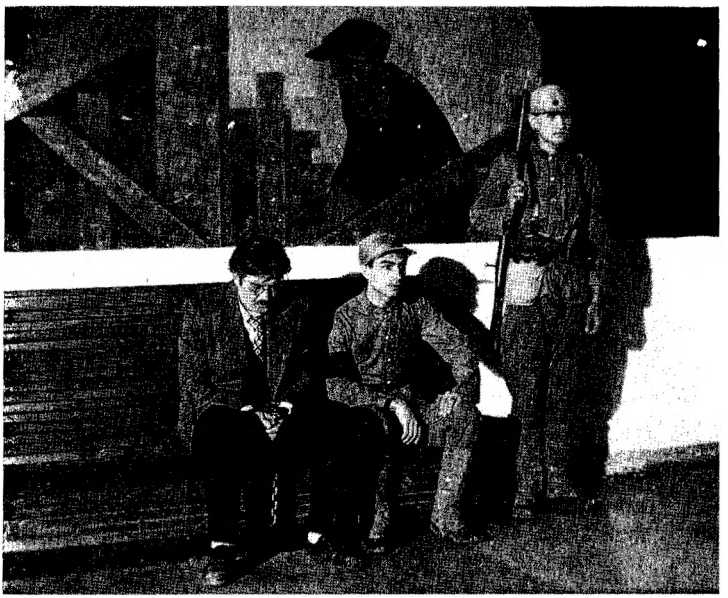
Oyuncuların başarısı Refiğ'in mekânı da değerlendiren sinema anlatımıyla bütünleniyor. Baştan sona hapishanenin kapalı atmosferinde geçmesine karşılık tekdüzeliğe ve sıkıcılığa düşmeyen bir film var karşımızda.

Öte yandan, bir yazarın sanatında belirleyici olmuş bir dönemi izlemek de bir başka kazanım. Filmde aynı davadan hapis yatan Nâzım Hikmet de var; duvara asılı portresi ve yazar üzerindeki manevi etkisiyle... Sanki film boyunca olup bitenleri izliyor. Son sözü de o söylüyor: "Namuslu, çalışkan Türk halkını anlatan, ona layık eserler üretmeliyiz."

Baskının Karanlık Sularında

Karartma Geceleri ise Rıfat Ilgaz'ın savaş yıllarında yaşadıklarına dayanıyor. Türkiye savaşın dışında ama boğucu etkisinin altında. Burada da aydınların peşinde devlet. Daha önce kapatamadıklarının. Yakalananlar ünlü Sansaryan Hanı'na götürülüyor; tabutluklar, dayak, işkence... Türkiye'nin değişmeyen gerçekleri. Mustafa Ural, Rıfat Ilgaz'ın filmdeki adı, kaçıyor bunlardan. Yayınladığı kitaptan, şiirlerinden dolayı suçlanıyor.

Yönetmen Yusuf Kurçenli, yazarın kaçışına çeviriyor kamerasını. Kaçan bir insanın yalnızlığı, güçsüzlüğü, onu ayak-



Yusuf Kurçenli'nin yönettiği Karartma Geceleri, ikinci emperyalist paylaşım savaşı sürerken, direngen bir yazarın hapishaneden ve işkenceden kaçışını anlatıyor.

ta tutan dostlukları, birdenbire karşısına çıkan ihanetler... Film, dönemin koşulları içinde, somut, yaşayan bir insanı getiriyor karşımıza. Tarihsel/toplumsal ortamın belirleyiciliğinde gelişen bir insan serüvenini... Bu serüvende yansıyan dönemin tipik yüzü. Aydına, gerçeğe, insana düşman bir devlet gerçeği.

Kurçenli sakin bir tavırla kuruyor filmini. Polisiye bir gerilimden alabildiğine uzak durarak, insana yöneltiyor dikkatini. Mustafa Ural'ın yalnızlığına, kıstırılmışlığına, kendini sorgulamasına, bireysel ilişkilerindeki değişmelere. Altını çizmeden, incelikli bir yaklaşımla... Bütün baskılara karşın ayakta kalan, yenilmeyen bir insan geçip gidiyor filmden. Uzun koridor boyunca Mustafa Ural bugünlere yürüyor

sonda. Tarihin koridorunda aynı kalansa, TC devletinin aydına, sosyaliste karşı baskıcı, işkenceci politikası.

Pencereleri de Kapatan Bir Film

Benzer bir konu Memduh Ün'ün yönettiği *Bütün Kapılar Kapalıydı*'da da var. 12 Eylül sonrası yedi yılını hapiste geçiren Nil'in çıktıktan sonraki günlerini ele alıyor, işkencenin üzerinde bıraktığı etkileri işlemeye çalışıyor. Ama nasıl bir anlayışla? Özentili, abartılı, yapay... Filmin tek karesinde bile insani, sıcak bir atmosfer yaratamıyor Memduh Ün. Senaryocunun ve yönetmenin uydurduğu birer kukla olmaktan öteye gitmiyor tipler.

Öte yandan, 12 Eylül gerçeğine tutarlı bir bakış açısından yoksun bir film *Bütün Kapılar Kapalıydı*. Sözgelimi polisler Nil'in evini bastıklarında kitaplarını dağıtırlar. Bunların arasında vurgulanan tek kitap *Söylev*'dir. Ün, 12 Eylül'ün Atatürk'e karşı olduğunu anlatmak ister. Oysa gerçek tam tersi değil midir? 12 Eylül'den sonra okullarda, üniversitelerde, hapishanelerde "Nutuk" tedrisatı yapılmıştır.

Bir yaşamın içeriği belirlenmeden onu anlatmak mümkün mü? Nil'le karşımıza çıkarılan tip kimdir? İdealleri nelerdir? Hapse girmeden neyi amaçlar? Çıktıktan sonra düşkırıklığını arttıran ve intihara dek götüren nedir? Bütün bu soruların yanıtsız kaldığı bir yapısı var filmin. Böylelikle yaşamının anlamı kavranmadan, benimsenmeden anlatılan bir kişinin çektiği acılar, yaşadığı karabasanlar seyirci açısından birer abartı ve duygu sömürüsü olmaktan öteye gitmiyor.

Sonuç olarak, *Bütün Kapılar Kapalıydı*'da ne 12 Eylül gerçeği, ne işkence gerçeği anlatılabiliyor. Tam tersine, işkenceye karşı onu mahkûm eden bir film yerine, işkenceyi çoğaltan bir film çıkıyor ortaya. "Bakın," diyor, "işkence ne korkunçtu... Aman size de çıkabilir."

Kırılmış Birey Enkazları

Benzeri bir sonuçla Barış Pirhasan'ın ilk filmi *Küçük Balıklar Üzerine Bir Masal*'da da karşılaşıyoruz Pirhasan filminde değer yargıları aşınmış, birbirlerine saldırarak, yalan söyleyerek, evlilik dışı ilişkilerle çıkmazları aşmaya çalışan insanları anlatmayı deniyor. Fakat ortaya çıkan film bu amaçlananlardan öylesine uzak ki. Bir kere belirli bir toplumsal/tarihsel çerçeveye oturtamıyor Pirhaşan karakterlerini. Soyut ve yapay bir ortam içinde gezinip duruyor tipler. Sonra, yaşamda hep olumsuz yanları ele aldığı için kötülüklerin, çirkinliklerin peşpeşe sıralandığı, tekrarlandığı bir film, giderek kaba bir sanatsal biçim çıkıyor ortaya. Örneğin karı koca kavgaları. İnsanlar belki böyle kavga ederler, fakat bir sanat eserinde böyle mi canlandırılır? Böyle canlandırılması, yönetmenin bize neyi aktarmasına yarıyor?

Bir başka terslik, Pirhasan'ın, kişilerinin eski devrimcilerden olduğunu ima etmesi. Tıpkı Ün'ün filmindeki gibi burada da tiplerin önceki durumları belirsiz; seyircideki oluşmuş şablonlara seslenen bir anlayışla yansıtılıyorlar. Sonuçta amaçladıklarına varamayan yapay, kaba bir film çıkmış ortaya.

Yozlaşan Aydın

Yönetmen İrfan Tözüm *İkili Oyunlar*'da Bilgesu Erenus'un oyunundan uyarladığı senaryoya dayanıyor. *Küçük Balıklar*'da ima edilen yozlaşma teması, burada geniş bir perspektifle tarihsel süreç içinde ele alınıyor. 68 Kuşağının geçen 20 yıl boyunca giderek düzenle uzlaşmasını ve bütünleşmesini anlatıyor.

Üç zaman kesiti içinde, başarılı bir kurguyla iç içe geçirerek... 1978 yılında kırda, Erol'la Nur evliliklerini, geçmişlerini ve bugünlerini sorguluyorlar. Geçmişlerini, 1968'i, üniversitelerini... Bugünlerini, üniversitede araştırmacı Erol'la bankada uzman Nur'u... Geleceklerini ise Bilgesu ve Tözüm sorguluyor. 1988'deki Erol'la Nur'u... Boşanmışlar, biri holding profesörü, öbürü emekli bankacı. Düzenle bütünleşmiş, onun bir parçasına dönüşmüş aydınlar.

İkili Oyunlar bu konuyu derin bir eleştirel yaklaşımla, başarıyla işliyor. Kahramanların süreç içindeki değişimlerini dinamik bir biçimde seyirciye yansıtan bir kurgusu var. Simgelerle, benzetmelerle zenginleştirilmiş bir biçim oluşturmuş İrfan Tözüm. Filmin tek kusuru, bir filmin taşıyabileceğinden daha yüklü içeriği.

İkili Oyunlar derin içeriği, özgün biçimiyle, perdeye getirdiği hesaplaşmayla heyecan verici bir film sonuç olarak. Sondaki Godot'lu sahnenin simgesel anlamını yorumlamak size kalmış...

Bir Karartma Filmi: *Camdan Kalp*

Camdan Kalp'i yazmaya bir başka filmle başlamalı. İrfan Tözüm'ün yönettiği *İkili Oyunlar* filminin Erol'u bir yerde şöyle der: "Halk sınıf atlama çabasındayken, onlar adına itilip kakılan hep bu ülkenin aydını oldu." *İkili Oyunlar*'ın Erol'u bu sözlerle kendini aklamaya çalışır. '70'li yılların sonlarında, bir üniversite öğretim üyesi olarak düştüğü eylemsizlik, içinde bulduğu bahanedir bu. *İkili Oyunlar*'da Erol, onun kişiliğinde belli bir tür aydın ağır bir eleştiriden geçirilmektedir.

Camdan Kalp'in film olarak bütün söylemeye çalıştığı da budur. Ancak, *Camdan Kalp*'te karakterler, tipler yerine kuklalar vardır. Ayrıca burada eleştiri tam tersinden işler. *İkili Oyunlar*, bir tür aydının aydınca olmayan tutumunu, kişiliğini sorgularken, aradığı bütün bu kusurlardan arınmış, mücadeleci, dürüst, dirençli, uzlaşmasız bir aydındır. *Camdan Kalp* ise, tersine, bir karton "aydının" arkasından aydına, aydınlanmaya karşı çıkar. Bir başkası için çaba harcamanın "saçmalığından" söz eder.

Camdan Kalp'in bütün getirdiği şudur sanki: Sen başkasının işlerine burnunu sokarsan olacağı budur. Filmin sonun-

da, filmin baş kişisi Kirpi, bir viyadükün altında öldürülmüş yatmaktadır. Bu imaj, TV haberlerinde gösterilen öldürülmüş gerilla görüntülerini çağrıştırır. *Camdan Kalp*'in yönetmeni Fehmi Yaşar, baş kişisi Kirpi'nin ölümünün boşluğuyla, saçmalığıyla buraya mı uzanmak istemektedir? Kirpi'nin ölümü, mücadele edenleri değersizleştirmek, hafife almak için mi sergilenmektedir?

Bir Kuklanın Vaazları

Son yılların gözde film kişilerinden biridir karşımızdaki; Yeşilçam'dan bir film yönetmeni. Ancak filmin konusu filmcilikle ilgili değildir. Film iki bölümde ele alınabilir. Birinci bölüm, film yönetmenini mesleki ilişkileri ve günlük hayatı içinde yansıtır. İkinci bölüm ise, yönetmen Kirpi'nin, hizmetçisinin evlilikle ilgili sorunlarına bulaşmasıyla başlar ve gelişir. *Camdan Kalp*'in asıl anlatmak istedikleri Kirpi'nin bu çabalarında ortaya çıkar.

Kirpi, birinci bölümdeki sergilemeye göre, tutkulu ve hiçbir ideali olmayan biridir. Yeşilçam'da sıradan bir yönetmendir. Fehmi Yaşar birkaç yerde onu bu durumdan hoşnutsuz gibi gösterse de, bu hoşnutsuzluk havada kalır. Yaşam tarzından bakış açısına kadar sıradan bir yönetmenin çizgileri dışına çıkmaz Kirpi. Sözgelimi, kitaplarının atılmasına hiçbir tepki göstermeyecek kadar vurdumduymazdır.

Hayatının canlı bir anlamı olmayan Kirpi, hizmetçisi Kiraz'ın evliliğini düzene koyma kaygısıyla harekete geçer. Bu işe sürüklenir. Kirpi'nin kuklalığı da burada ortaya çıkar. Gi-

Fehmi Yaşar'ın Camdan Kalp filminin Kirpi'si, anlamadığı bir gerçekliğin ortasına gözü kapalı dalıyor ve "üstüne vazife" olmayan işlere kalkışıyor. Filmin sinema diliyle verdiği vaazları, on yıl önce, silahların diliyle benimsetmeye çalışan bir askeri darbe iktidardaydı.

riştiği çözüm arayışında aklıyla hareket etmekten uzaktır. Filmin başında neyse sonunda da odur. Kendi ayakları üzerinde hareket etmez. Bu nedenle de yönetmenin bir kuklasıdır o. Yönetmenin ipleriyle oradan oraya sürüklenir. Yönetmenin bir kuklaya ihtiyacı vardır.

Kukla, vaazın unsurudur. Çocuklara kukla kahramanlarla vaaz verilir. Yine çizgi filmler, büyük ölçüde vaaz misyonuyla yüklüdür. Kirpi kuklası da, daha adıyla başlar çizgi filmlere benzerlik, çocuklaştırılmış bir seyirciye vaaz vermek için vardır. Ne anlatır bu vaaz?

"Başkasının işine burnunu sokma"nın tehlikelerini...

Kirpi'nin bir kukla olduğundan söz ederken şunu da gör-

mek gerekir. Kirpi bir aydın mıdır? "Aydın, kafasıyla mücadele eden insansa."[1] Kirpi'nin, bir kuklanın aydınlığından söz edilemez. *Camdan Kalp*'in aydın ve aydınlatma karşıtlığı daha derinlerdedir; ilerde gösterilecek, klişeler üzerine kuruludur. Başkalarıyla ilgili gösterilecek her tepki, bu filmle mahkûm edilmektedir.

Fehmi Yaşar, *Camdan Kalp*'le çizgisini yenilemiştir. *Faize Hücum*'un senaryo yazarından çok uzaklarda bir Fehmi Yaşar'dır bu filmdeki. Orada, toplumsal bir gerçeği yaşayan insanları, insani durumları ortaya çıkarmaya çalışan Fehmi Yaşar, *Camdan Kalp*'te gerçeği çarpıtmaya, belirsizleştirmeye çalışmaktadır.

Gerçekler, *Camdan Kalp*'te birer dekora dönüştürülmüştür. En çarpıcı örneği Doğu'daki köydür. Bugün o bölgede yaşanan gerçeklerden alabildiğine uzaktır anlatılanlar. Yaşayan insanlar için son derece önemli, acılı durumlar *Camdan Kalp*'te inanılmaz bir vurdumduymazlıkla sulandırılmıştır. Kirpi bir çatışmanın ortasına düşer. Evde pencereden ateş edenler, nereye niçin ateş ederler, bütün bunlar "önemsizdir." Burada gerçeklerin yalnızca dış yüzü vardır. İçeriklerinden soyutlanmış biçimlere dönüştürülmüştür. Doğu'da çatışma varsa, işte çatışma. Akıl, bir çatışmayı toplumsal-bireysel temellerine oturtmayı gereksinir. Ama zaten akıl, *Camdan Kalp*'te gereksizleştirilmiştir.

Kirpi'nin bilgisizliği, yukarda da vurgulandığı gibi ebedidir. Bilgilenme, düşünme yetisi olmayan, o ölçüde de sevim-

(1) Yalçın Küçük, *Aydın Üzerine Tezler I*, Tekin Yayınevi, 1984, İstanbul.

li bir kukladır o. Bu yüzden gerçeklikle her yüzyüze gelişte yanılır. Bütün öngörüleri yanlış çıkar. Simten'le tanıştığı sahne buna iyi bir örnektir. Fehmi Yaşar kuklasının bu yönünü mutlaklaştırmıştır. Kuklalık da buradan gelir.

Böylece, Fehmi Yaşar, *İkili Oyunlar* filmindeki Erol'un son yıllarda her köşe bucakta duyulan illkel değerlendirmesini filminin ana teması yapar. Halk, burada hizmetçi, kocası, Simten ve öbürleri sınıf atlama, daha iyi bir yaşam peşindedirler. Kirpi'nin çabaları boştur, anlamsızdır.

Zaten hep öyle olmamış mıdır... Bir başka kukla, Sinan Çetin'in karikatür "devrimci"si de öyle vaaz vermektedir zaten: "Biz kendi kişiliğimizi bile tanımazken, kendimizi ülkenin sorunlarını çözmekle görevlendirilmiş bulduk."(2) *Camdan Kalp* bunu daha mütevazı düzeye indirir: Ülkenin sorunlarını çözmek yerine hizmetçisinin sorunlarını çözme. Sen kendini tanımıyorsan, hiçbir şey bilmiyorsun, halkını tanımıyorsun, bir de kalkmış ona yardım etmeye çalışıyorsun.

"İnsansızlaştırma" sürecinde, insanı insani değerlerinden yoksun bırakma sürecinde inanılmaz bir karanlık çıkar ortaya. *Camdan Kalp*, bir insani ilişkiyi, bir başkasının sorununa çözüm aramayı alabildiğine karikatürleştirerek silip atar. Sağlam bir dayanağı da vardır görünüşte. Bir insana istemediği halde yardım etmek saçma değil midir? Başkasını kurtarmaya çalışmak üzerine vazife midir?

(2) Burçak Evren, *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*, Broy Yayınları,1990, İstanbul, s. 172.

"Ben kendimi bu ülkenin aydınlarından biri saydığım ve kimilerinin hiçbir zaman kavrayamayacağı bir sorumluluk, 'üzerime vazife' olanlar kadar, olmayanlara da karışmak gereğini duyduğum için bu dilekçeyi imzaladım."(3) Gencay Gürsoy'un Aydınlar Dilekçesi davasındaki bu savunması, 12 Eylül filmlerinde yaratılan suçlamalara çok uygun düşüyor. Aydın, birilerinin üstüne vazife görmediği şeyleri üstüne vazife alabilendir. Toplumunun, insanının sorunlarını çözmek için kimseden izin beklemeden aklıyla mücadeleye girişendir aydın.

Camdan Kalp bir aydın ve aydınlanma karşıtı mıdır? Bu karşıtlık neye dayanır? Bu, *Camdan Kalp*'in yaratım yöntemiyle ilgilidir. Filmin olayları ve kişilikleri, kendi içinde tutarlı, gerçekçi bir mantıkla birbirine bağlanmaz. Onlar yönetmenin ilginç, şaşırtıcı varsaydığı kişilikler ve durumları içerirler ve rastgele bir araya getirilmişlerdir. Bu, en belirgin, boyacı çocukta ortaya çıkar. O, bütünüyle Fehmi Yaşar'ın şaşırtma ve ilginçlik tutkusunun ürünüdür. Bu yöntem aynı zamanda klişeleri peşpeşe sıralama yöntemidir. Çocuk örneğinde, gecenin bir yarısında top oynayan çocuğun topu bıçaklanır. Top oynamayla ilgili klişe durum, hiçbir mantıksal temeli olmasa da burada kullanılmıştır. Çocuğun kötü ve zor bir hayat yaşadığını topunun bıçaklanmasından daha iyi hangi klişe anlatabilir ki...

(3) Gencay Gürsoy, aktaran Yalçın Küçük, *Aydın Üzerine Tezler IV*, Tekin Yayınevi, 1986, İstanbul, s. 594.

Klişeler Sineması

Camdan Kalp'in aydınla ilgisi de bu klişelerden çıkar. Son yıllarda bir aydın klişesi yaratılmıştır. Mizah dergilerinde, günlük konuşmalarda "entel" diye adlandırılan bu klişe *Camdan Kalp*'te de vardır. Bayağı TV skeçlerinden bir bölümdür sanki. Bu klişe bir yerde şöyle konuşur: "Biz sorunlarla ilgilenir gibi yapıyoruz. (...) Çok sarmallı helezonik bir yapı..." "Çok sarmallı helezonik yapı" sözüyle bu klişe aydın eleştirisi gündeme getirilmektedir. Daha sonra Kirpi, bulduğu bir çift yayla bu skeci bütünleyecektir. Böylece, *Camdan Kalp* aydınla ilgi kurmuş olur.

Klişeler *Camdam Kalp*'te bir torbaya doldurulmuş ve rastgele çekilmiş tombala gibi orada burada karşımıza çıkarlar. Klişe olmayan şeyler de bu yapı içinde birer klişeye dönüşür.

Bu nedenle olmalı, *Camdan Kalp* insana ilk anda yakın ve anlamlı gelmektedir. Nasıl olmasın? '80'lerin bütün klişe değer ve uğraşları bu torbaya atılmıştır: Sinema; *MM*'den *Metropolis*'e, *Venedikte Ölüm*'den *Hakkari'de Bir Mevsim*'e vs. kadar. "Entel" ve "entellik"... Gecekondu... Güneydoğu... Tractatus... Filmin bağlamı içinde birer klişeye dönüştürülmüştür.

Geçerken *Camdan Kalp*'in iki kaynağından söz edilebilir: Birincisi, 12 Eylül edebiyatıdır. 12 Eylül sonrası ortaya çıkan roman, özellikle Latife Tekin'in romanları. Kurguda, bağlantılarda, kişilerde alabildiğine keyfilik ve abartılı olaylar, durumlar yaratma özellikleri buradan geliyor ol-

malı. İkincisi, mizah dergileridir. Her şeyi sulandırarak ele alma, yine abartı, önemli önemsiz ayrımı yapmadan her şeyi yüzeyselleştirerek karikatürize etme buradan geliyor olmalı. Ayrıca, mizah dergileri '80'li yıllar boyunca onlarca klişe ürettiler, asıl önemlisi, "klişeci bir bakış açısını" kitlelere içerdiler. *Camdan Kalp*'in tanıdıklığı, etki ve etkisizliği bunlardan geliyor. *Camdan Kalp*, klişelerin çağrışım gücünden yardım umar. Klişeler ise en çoğundan bir aşinalık duygusu üretirler, seyirciyi yeni ve yaratıcı düşüncelere, duygulara sürüklemezler.

Filmin finali bu olumsuz özelliklerin yoğunlaştığı yerdir. Sulandırma: Kirpi kaçarken girdiği ayakkabı boyacısının gecekondusunda, karanlıkta, masanın üzerinde kendisine yazılmış bir mektup bulur! Mektup, Güney Afrika'ya giden ayakkabı boyacısındandır. "Karşıdaki dolabın içinde gizli bir geçit," olduğundan söz eder! Fehmi Yaşar bu sözde espriyle bütün anlattıklarının ne denli ciddiyetsiz, anlamsız olduğunu göstermektedir. Kirpi'nin ölümü de böylece komikleştirilir, seyirci gereksiz üzüntülerden kurtarılır...

Keyfilik: Hizmetçi Kiraz'ın kocası, finalde, Hakkari'den Kiraz'ı kurtarmak için gelmiş kardeşlerine Kirpi için şöyle der: "Bu adamı bacınızın koynunda yakalamışam... Irz düşmanıdır." Bu sözler Kirpi'nin öldürülmesine neden olur. Niye? Doğu'nun törelerine göre "namusa el uzatan" birinin öldürülmesi gerektiği için mi? Evetse, güzel. Peki bu töreler niye Kiraz için de işlemez? Türk sinemasının önemli filmlerinden Süreyya Duru'nun *Bedrana*'sı bütünüyle bu töreye daya-

nır. Bekir Yıldız'ın gerçekçi öykülerinden uyarlanmıştır. O filmde zavallı Davut, biri tecavüze kalkıştığı için, sevdiği Bedrana'yı öldürmek zorunda kalır. Yılmaz Güney-Şerif Gören'in unutulmaz *Yol*'u büyük ölçüde, insanı ezen bu töre üzerine kuruludur. Karısını öldürmeye yargılı Seyit Ali bu töre karşısında yoğun çelişkiler yaşar. Töreyi tam aştığında iş işten geçmiştir. *Camdan Kalp*'te ne olur? Bu töre, Kirpi'yi canından eder, Kiraz'a gelince işlemez. Mantıksal tutarlılık mı? Nesnellik mi... Ama yönetmen böyle istedi. Bu keyfilik, aynı zamanda kolaycılıktır. Tutarlılığı, nedensellikleri reddederek ortaya çıkarılan şey ne ölçüde bir sanat eseridir?

Camdan Kalp, baştan aşağı abartılı durumlar üzerine kuruludur. Hele Almanların, Hakkari köylerinden "el değmemiş kız" almaları, mizah dergilerinden fırlamış tam bir çizgi roman taslağıdır.

Sonuçta, ilginçlik olsun diye oluşturulmuş abartılı kişiler, durumlar, diyaloglar, bir bütünlük yaratmaktan uzak, geçip giderler. Geriye ne kalır?

Filmin içeriği de tutarsızlıklarla dağılmıştır. "Camdan Kalp", eğer sevginin, bireysel, tutkulu bir sevginin simgesiyse, bu sevgiyi Kiraz'da bulmak mümkün müdür? Eğer gelişmeler, "Camdan Kalp"leri, sevgiyi öldürüyorsa, bunun nedenini feodal evlilik durumu "kuma"da görmek ne ölçüde gerçekçidir? "Kuma"lık kapitalist kültürün yerleşmesiyle hızla aşılmaktadır. Aşılan bir şeyi, aşanın, kapitalizmin bakış açısından bir sorun olarak koymak kimin işine yarar? Toplumuna, tarihine, geleceğine alabildiğine uzak, gerçeği, somu-

tu soyutlamaktan, soyutlamalarının ışığında imgelere dökmekten, yaratıcı yeniden somutlamadan uzak bir sanatçı, keyfi sonuçlara düşmek zorunda kalır. Yüzeysellikleri sanat diye yutturmaya çalışır.

Camdan Kalp, düşünsel anlamda çözümlenmemiş, anlaşılmamış temaların, sorunların üzerine gider. Çözümleme diye sunulmuş klişelerden yola çıkar, sistemin ideolojisine koşut sonuçlara varır. O, artık göklere çıkarılmayı, "dönüm noktası film" olmayı hak etmiştir. Sistem, bir sarına daha kavuşmuştur. O, artık bir "konsensus"tur. Bir başkasına el uzatmanın, kendinden başka kimseyi düşünmeyen halkın sorunlarına çözüm aramanın saçma ve aptalca olduğunu komik bir ölümle kakalayan bir mesaj kalır geriye. Böyle bir mesaj kimin işine yarar? Böyle bir mesaj veren bir film ne ölçüde etkili ve kalıcı olabilir?

Bir Geçiş Dönemi İnsanı: *Merdoğlu Ömer Bey*

Sinemaları kaplayan bayağı Amerikan filmleri insanın film izleme isteğini ve üzerinde düşünme, yazma enerjisini yok ediyor. Bu nedenle televizyonda gösterilen, güzel bir film üzerine yazmak istiyorum. *Merdoğlu Ömer Bey*, bu bayağı sinema karşısında, bir sürü teknik, ekonomik güçsüzlük içinde, insani, toplumsal bakış açısıyla güzel eserler yaratılabileceğini somutluyor.

Merdoğlu Ömer Bey'in yönetmeni Yusuf Kurçenli. Yusuf Kurçenli sinemasının birincil özelliği sakin, uzak bir yaklaşımla seyirciyi etkin sonuçlara, düşüncelere yöneltmek. Ömer Bey'de ve öbür filmlerinde genel planları yeğliyor Kurçenli. Kendi sunmak istediğinden çok, izleyicinin duyumsaması, sezmesi, seçmesi önemli.

Sabır isteyen bir sinema. Fakat erdemi de burada. Çünkü zaman büyük önem taşıyor Kurçenli için. Genel plan içinde zamanın ağır geçişi, sürüklenmek, gözü bağlı hikâyeye kapılmak yerine, gerçeğin albenisiz akışı içinde onu anlamak, değerlendirmek çabasını taşıyor izleyiciye.

Merdoğlu Ömer Bey'e yaklaşım kültürel bağlamdadır: Ge-

çiş içinde bir toplumun değişik kültürler arasında da bir geçiş olması; Kurçenli'yi asıl ilgilendiren budur. Yan yana gelen, iç içe geçen, çatışan bu kültürler arasında bocalayan bireydir onun kahramanı. Burada öykü değil, bu kültürel karmaşa karşısında kahramanın tavırları ön plana çıkar. Ömer, babasından kopmuş, fakat çocuklarına geçireceği yaşam biçimini de belirleyememiş, oluşturamamış biridir. Seçtiği kadınlar aracılığıyla toplumdaki varolan kültürler, yaşam biçimleri arasında bir arayışı sergiler.

Kadınlar, değişik kültürlerin aynası durumundadırlar filmde. Yaşam anlayışlarının ileriliği, geriliği, bu kültürlerin içeriği kadınların konumlarında içerilmiştir.

Gülperi, toplumun arabesk ucunda yer alır. Şarkıcının bağımlı, zayıf kişiliği, aslında geleneksel ile yeni meta kültürünün karmaşık bir bulamacından oluşan arabeskin, öz olarak gelenekselden pek farklı olmadığını gösterir. Hatta burada kadın daha zayıftır. Dışındaki gelişmelerin bir nesnesidir. Bir gün ünlü bir artist olabileceği gibi, işsiz bir şarkıcı da olabilir. Oradan da fahişeliğe geçebilir. Gülperi, Ömer'de bir sığınak, güven kaynağı aramaktadır. Filmcilerle görüşmesinde Ömer'in de bulunmasını, kararını onun belirlemesini ister. Böylece fiili olarak Ömer'in karısı Hanife'nin konumuna yaklaşır.

İpek ise karşı uçta yer alır. Ömer için İpek'in bağımsız davranabilmesi "hem çekici hem de itici" özelliğidir. Çekicidir, çünkü Ömer de geleneksel kültür içinde, ataerkil bir aile düzeninde bağımlıdır. İpek, Ömer'in bu bağımlılıktan kur-

tulma arayışında, bağımsız biri olarak idealini temsil eder. Öte yandan bu ataerkil değerleri içeren bir birey olarak, İpek'in bağımsızlığı, Ömer'in İpek'e "sahiplenme" isteğinin önünde engeldir.

Ömer'in çelişkisi de tam burada yatar. Ataerkil bir kültürden kurtulmak isterken, içinde bulunduğu ilişkiler ve kişiliğini edinme sürecinde kendisine içerilmiş bu kültür onu engeller. Film boyunca Ömer, bu çelişkiyi aşmaya çalışır. Sonunda ailesine, geleneksel kültüre dönmek zorunda kalır. Yenilir.

Filmde çok usta bir biçimde az yer verilen, ama derinlemesine bir çatışma yaşadığı duyumsatılan Hanife ise geleneksel bağımlılığını kırar. Sabırla kocasının uslanıp eve dönmesini beklemesi önerilir Hanife'ye. O ise bunun çıkmaz olduğunu görür ve evi terk eder. Kurçenli bunu öylesine dengeli bir biçimde anlatır ki, bu sonuç beklenmedik olduğu ölçüde çarpıcıdır.

Merdoğlu Ömer Bey'de evliliği simgeleyen "lamba" buluşu da çok güzeldir. Ömer lambanın camını kırdığında, Hanife için de evliliğinin sorgulanması süreci hızlanır. Filmin son sahnesinde süklüm püklüm evine dönen Ömer, kırdığı lamba camının da yenisini taşır koltuğunun altında. Evliliğine döner, fakat evliliğini sürdürmesi lambanın camını yenilemek gibi basit bir şey midir? Üstelik ne lambanın şişesini ne de Hanife'yi bulacaktır evde. Gerçekten unutulmaz, inceliklı bir finaldir bu.

Filmde birbirine paralel birkaç sahne yer alır. Meyhanedeki bulaşıcı gülüş sahnesi, İpek'i sakinleştirmeye çalışan

Ömer'le tüm mahallenin ilgilenmesi ve sonunda toplu alkış, gelen geçene merhaba abi diyen marjinal tip sahneleri... Belki bu sahneler toplumun şu özelliğini vurguluyor: Kişilerin yaşamlarını gözaltında tutma, sürü psikolojisiyle onları eritmeye çalışma. Varolan kültürel kodların sınırlarından taşmasını engelleme. Bu sahneler filmin kültürel sorunsalını zenginleştirir.

Gelelim Huriye'nin annesine. O, hem yaşamın çeşitliliğinin bir öğesidir hem de ataerkil kültürün bir hayaletidir. Eskinin donup kalmış, delilik içinde hapsedilmiş imgesidir.

Sonuç olarak *Merdoğlu Ömer Bey*, güzel bir filmdir. Yusuf Kuçenli kendine özgü bir üslup kurabilmiş bir sinemacıdır.

Resmi Tarih Üzerinde Yürümek

Resmi tarihle popüler tarih arasında büyük bir koşutluk vardır. Resmi tarih, kitlelere içerilebildiği ölçüde etkinliğini süreklileştirir. Bu gereksinimle tarihin popüler biçimde yazımı önem kazanır.

Tarih sürekli bir kavganın alanı olduğu kadar, bu kavganın konusudur da. Geçmiş, ayrı sınıfların ayrışmış çıkarları ışığında değişik anlamlar ve yorumlara açıktır. Tarih, değişik sınıfların, o sınıfların bireylerinin hayatlarında ve geleceğinde belirleyicidir. Ama her şeyden önce sürekli araştırılan, anlamlandırılan ve yeni açıklamalara kavuşturulan, ölü değil, etkin bir zaman kesitidir tarih. Geleceğe gitmede bilincine erilmesi vazgeçilmez köklere kavuşturur insanı.

Sanat yapıtlarında içerili haliyle de, tarih ve tarih bilinci aynı ayrışmanın merceğinde yansır. Resmi tarihin popülerleşmesinde etkin araçlar sunar sanat yapıtları. Resmi olmayan tarihin de...

Ezilenlerin tarihi açısından, ezilenleri köklerine bağlar sanat yapıtları. Şeyh Bedrettin Destanı, içerdiği tarihsel bilgiden çok, ezilmeye karşı bir çözüm arayışının geçmişteki bir örneğini güzelleştirmesiyle bugüne, dün içinde kökler aramasıyla önemlidir.

Ateş Üstünde Yürümek filmi, Cumhuriyet'in ilanıyla başlıyor. Yakın tarihimizin "önemli" olayları kronolojik bir sırayla perdeye geliyorlar.

Filmin yönetmeni Yavuz Özkan, burada, bir tiyatro provası ekseninde yakın tarihi yansıtmaya çalışıyor. Tiyatronun sağladığı olanaklardan yararlanarak, tarihin belli olayları danslarda soyutlanmaya çalışılmış. Ne var ki, Yavuz Özkan'ın öbür filmlerinde işlevsel olabilen soyutlama, burada filmin zararına işliyor. *Film Bitti*'de, film içinde filmin getirdiği soyutlama, filmin anlatmak istediklerini duyuracak bir ortam yaratırken, *Ateş Üstünde Yürümek*'te tiyatro ortamı ve danslar, yansıtılan olayların, içerdiği çelişkilerden soyutlanmış birer fotoğrafa indirgenmesine yol açıyor. Sözgelimi "Şapka Devrimi" hem devrimi yapanların yaşadığı gerilimi, hem bu devrimin insanlar üzerinde yarattığı etkiyi yansıtmakta yetersiz; bir sevinç dalgasında havaya sarıkları, çarşafları ve fesleri fırlatan insan kalabalığında donduruluyor. Bu imaj, resmi tarihin, ilkokullardan başlayarak sunduğu "Şapka Devrimi"nin fotoğraflanmasıdır tam da. Aynı şeyi "Yazı Devrimi" için de söylemek mümkün.

Ateş Üstünde Yürümek, her şeyden önce yakın tarihten seçtiği olaylarla, izlediği kronolojiyle, popüler resmi tarihin dışına çıkmıyor. Bir sanat yapıtı bir insan araştırmasıysa, araştırdığı insanı oluşturan toplum ve tarihin de araştırılmasıdır aynı zamanda. *Ateş Üstünde Yürümek*'te bir araştırmadan çok, bilinenlerin, popülerize edilmiş tarihin resimlenmesi çabası söz konusu.

Yavuz Özkan'ın yönettiği Ateş Üstünde Yürümek, tarihe yüzeysel yaklaşımıyla, ateşten alabildiğine uzak duran bir film.

Daha başta, Cumhuriyet'in ilanıyla başlamak bile bunun bir göstergesi. Süreçlerden çok, olgular önemli filmde. Dansın ve tiyatronun dayattığı soyutlama da, süreçlerden çok, önemli bulunan günlerin ve olayların resmigeçidine dönüştürüyor filmi. Oyuncuların kendi yaşamlarına ilişkin bölümler de zayıf kalıyor. Yine de, *Ateş Üstünde Yürümek*'in en başarılı bölümleri oyuncuların ilişkilerini yansıttığı bölümler. Başlardaki, oyunla ilgili "demokrasi" tartışması ve bu tartışmanın yarattığı keşmekeşle filmin anlattığı tarih kesitinin benzeştirilmesi güzel. Filmin, tiyatro yönetmeni, baş kadın oyuncu ve onun eski sevgilisi arasındaki ilişkilerle canlanır gibi olması, şöyle bir sonuca götürüyor insanı: Öbür sanatlar gibi, sinema da, soyuttan çok, somuta dayalı bir sanat. Soyutlama sanat

için hazırlık aşamasında çok önemli. Sözgelimi burada, tarihin derinlemesine kavranması, özümsenmesi için olumlu anlamda soyutlama, düşünsel soyutlama kaçınılmaz. Ama bunu filme dönüştürürken, ulaşılan soyut düşünceyi imgelere dökecek bir somutlamaya ihtiyaç var. Bu, filmde karakterler, kahramanlar anlamına geliyor. Bu karakterlerin film boyunca yaşayacakları olaylar, çekişmeler, çatışmalar...

Oysa resimlenen, dans tablolarına dökülen tarih, bir somutluktan çok, soyut, şematize resimler sunuyor bize. Kitle, burada bir karaktere dönüştürülebilmiş değil. Sözgelimi, bir *Potemkin Zırhlısı* filmindeki gibi tarihin aktörü haline gelmiş bir kitle karakter yok burada. Zaten Yavuz Özkan kitleyi bir aktör değil, seyirci olarak görüyor.

O zaman şu iki soru çıkıyor: Kitle, seyirciden öte bir rol oynamadıysa tarihimizde, o halde bu kadar oyuncuya, kitlesel sahnelere ne gerek var? Sahneye asıl etkin olanı çıkarmak gerekmez mi?

Bu eksikliğin, kitlelerin bir karaktere dönüştürülememesinin temel nedeni şurada: Kitelelerin tarihi olay içindeki ayrışmasının kavranamaması. Kurtuluş Savaşı, bir kitle eylemi olarak sunuluyor, ama o, aynı zamanda bir iç savaştır. Homojen bir hareket değildir. Homojen, soyut bir kitle de yoktur. Homojenliği aşmak, giysilerle, köylü-kentli ayrımlarıyla, işçileri göstermekle mümkün olmuyor. Homojenlik, bu sınıfların karşı karşıya geldiği, çelişkiye düştüğü anları yakalayabilmekle aşılabilirdi ancak.

Bu homojenleştirme, özellikle '70'lerin sunuluşunda, res-

mi bakış açısıyla örtüşen sonuçlara götürüyor izleyiciyi: Herkesin birbirine rastgele ateş ettiği bir kaos ortamı. 12 Eylül generalleri de aynı şeyi söyleyerek iktidara geldiler zaten. *Ateş Üstünde Yürümek,* böylelikle görünüşten öze inemiyor. Bu keşmekeş, kaos biçiminde görünen çatışmaların altında yatanları gösteremiyor.

Bu kaosun resimlenmesi nasıl heyecan yaratsın ki?..

Yavuz Özkan'ın *Ateş Üstünde Yürümek*'teki cesur biçimsel arayışı öbür filmlerindeki başarılı sonucu vermiyor ne yazık ki...

Olgucu Sinemanın Evrenselliği

Türkiye'de evrensel filmler çekiliyor artık. Bu saptama, *İki Kadın* filminden dolayı. *İki Kadın* evrensel bir film. Herhangi bir yer ve zamanda geçebilecek olaylar üzerine kurulu. Filmin kişileri de öyle. Hiçbir tarihi ve toplumsal özellikleri yok. Filmdeki fahişe, bu ülkede yaşayan bir fahişe mi? Politikacı, nerede bakan, üyesi olduğu bir hükümet var mı? Hangi toplumsal sınıfın politikasını yapıyor? *İki Kadın*'ın kişileri alabildiğine soyut bir dünyada, alabildiğine soyut kişilikleriyle gezinip duruyorlar. Bu evrensellikten son derece sıkıcı, tatsız bir film çıkıyor.

Evrensellik saptaması şu anlamda da geçerli. *İki Kadın*'ın anlatım yöntemi ve kişiliklerini çizme biçimi Hollywood sinemasından geliyor. Politikacı, son derece soyut bir tip, ama bir benzeri aranacaksa en çok Amerikan politikacılarına, daha doğrusu, Hollywood filmlerinin politikacı imajına denk düşüyor. Bu özellik de, *İki Kadın*'ın evrenselliğini pekiştiriyor. Çünkü bugün sinema dendiğinde, dünyada egemenliğini kurmuş Hollywood sineması geliyor akla. Bugünün evrensel sinemasıdır. *İki Kadın*, bu evrensel sinemanın dilini konuşmakla da evrensel nitelemesini gerektiriyor.

Son dönemde çekilen evrensel filmlere birkaç örnek vermek gerekirse, *Seni Seviyorum Rosa, İki Başlı Dev, Med Cezir Manzaraları* ilk akla gelenler oluyor. Bu filmlerde de, özellikle son ikisinde Amerikan sinemasının anlatım kalıplarının ve kişilik çizme yönteminin belirleyici olduğunu belirtmek gerekiyor. Yeşilçam sinemasının, Hollywood sinemasını taklit etmesi tipik özelliklerinden biri. Ancak bu filmlerle bu taklitte yeni bir aşamaya gelindiği söylenebilir. Bu aşamada, Hollywood filmlerinin birebir taklidinden öte, anlatım yöntemlerinin ve insanları ele alış biçiminin taklidi söz konusu. Taklidin filmin yöntemine sinmesi, belki de bu filmleri taklit olmaktan çıkarıp, Hollywood sineması içinde özgün filmlere dönüştürüyor. Elbette, bir Hollywood filmi ne kadar özgün olabilirse bunlar da o kadar özgünler.

İki Kadın'da Yavuz Özkan, özgünlüğü, ele aldığı kişileri alabildiğine gerçekdışı çizmekte arıyor. Gerçeği tersyüz ederek yapıyor bunu. Filmdeki fahişe öylesine özgün ki, sözgelimi, bu mesleği zorunlu olduğu için yapmıyor, istediği için yapıyor. Üstelik, son derece kültürlü bir fahişe bu. Yaşama biçimi, estetik beğenisi gelişmiş biri. Eğer insanın yaptığı işle kişiliğinin oluşumu, gerçeklenişi arasında bir ilişki kurulacaksa, fahişelikle burada çizilen fahişe tipi arasında gerçekçi hiçbir ilişki kurulamaz. Bedeninin metalaştığı bir süreçte bir kadının yaşadığı çelişkilerin uzağında bir kadın bu.

Daha önemlisi, *İki Kadın* ele aldığı olgunun kabuklarından öteye geçmiyor. Bir bakanın bir fahişeye tecavüz etmesi, bunun hukuki mücadelesi ve suçlunun haklı çıkması neyi

açıklıyor? Yasalardaki yanlışlık ortaya konuyor belki, ancak sorunları yasalar düzeyinde çözümlemek, sistemiçi bakış açısının, olgucu yöntemin bir yansıması, derindeki çelişkileri ortaya çıkarmak yerine, yüzeyde olanla oyalanmak demek. *İki Kadın*'ın tatsızlığı bundan kaynaklanıyor. Ele aldığı alanda söylediği derinlikli hiçbir fikri, hiçbir duygusu bulunmuyor. Hollywood taklitçiliği burada da ortaya çıkıyor.

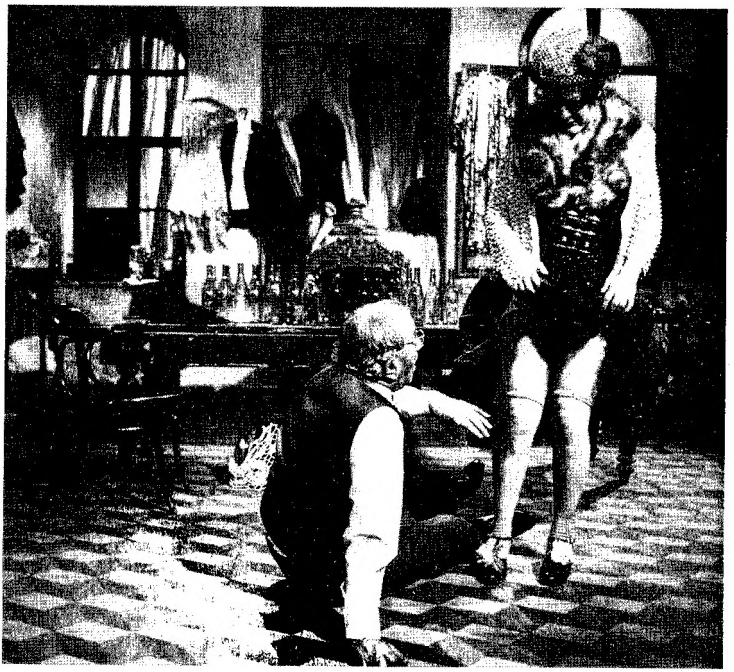
İki Kadın, Yavuz Özkan filmleri içinde, "soyutlayarak anlatma" eğiliminin vardığı en olumsuz noktayı somutluyor. Soyutlama, özellikle sanatların belki de en somutu olan sinemada, bir noktadan sonra katlanılmaz oluyor. *Yağmur Kaçakları*'nda Yavuz Özkan'ın kullandığı soyut imajların çağrıştırdığı bir somutluk vardı. *Umut Yarına Kaldı* ve *Film Bitti*'deki soyut öğeler, somut öğeler içinde belli bir dengeyle işlevsel olabiliyordu. Yavuz Özkan sinemasında, "soyutlamanın" filmin bütününe sinmesi *Büyük Yalnızlık*'la en olumsuz noktaya vardı. Bu filmin başarısızlığı, sorguladığı evliliği somut bir bağlama oturtmamasından kaynaklanıyordu. *İki Kadın*'da ise, soyutlama filmin somut bir tarihi, toplumsal gerçeklikten kopmasına götürüyor. Gerçekdışı karakterleriyle yüzeysel ve sıkıcı, o ölçüde de anlamsız bir film var karşımızda.

"Kuş Ne Yana Öter"

Seni Seviyorum Rosa son derece "ilginç" bir film. Bu "son derece ilginç" filmi yazmaya nasıl başlayacağımı bilemiyorum. Film baştan aşağı bir "ilginçlik"ler demeti. Önce bu "ilginçliklerden" biriyle başlamalı.

Filmde Rosa bir "kemancı mankenine" "âşık" olur. Kemancı mankeni ise bir tabloya "âşıktır." Buna dayanamayan Rosa, bir gün tabloyu bıçaklar. Tablodan kan fışkırır. Rosa'nın eli yüzü kana bulanır. Tam bu sırada "kemancı mankeni" gelir, kanayan tabloyu görür. Üzülür mü? Yıkılır mı? Bir manken neler hissedebilir ki?.. Sonraki sahnede "kemancı mankeni"yle tablodaki kadını el ele yokuş bir sokaktan inerken görürüz. Tablo kanadıktan sonra canlanmış, "kemancı mankeni" sevgilisine kavuşmuştur...

Bu ilginç sahnede, *Seni Seviyorum Rosa*'nın belirleyici özellikleri toplanmıştır. Önce, "kemancı mankeni"ni açıklamak gerekiyor. Filmde Rosa dışındaki bütün kişiler birer "manken"; manken donukluğunda, manken cansızlığında insan siluetleridirler. Hepsi alçıdan birer kalıp. Yaşamıyorlar. Konuşmaktan acizler. Rosa'nın "âşık" olduğu, elinde keman tutan kişi de bir "kemancı mankeni." Bu, bir rastlantı değil,



Seni Seviyorum Rosa, ilkel sinema anlatımıyla, kartpostal görüntüsüne indirilmiş karakterleriyle, yaşama ve insana aşağılayıcı bir gözle bakıyor.

Seni Seviyorum Rosa'nın kişileri çizme yöntemidir. Bu özellik, *Seni Seviyorum Rosa*'nın anlatım yapısıyla örtüşür. Film, birbirinden kopuk zaman ve mekânları bir araya getirir. Rosa'nın hayatından bazı anları yüzeysel ve "ilginç" resimlere dönüştürür. Bu resimler arasında ilinti kurmaktan yoksundur film. Bu ilinti kurulmak istendiğinde ise, son derece ilkel bağlantılar uydurulur. Sözgelimi, Rosa'nın evlilik töreninden, bir evlilik sahnesine geçilir. Sahne şu: Adam, Rosa'yı umursamadan sevişir. Işıl Özgentürk, bu sevişmeyi alabildiğine çirkin gösterir. İğrenerek yataktan kalkan Rosa bir "ilginçlikle" camı kırar ve üst kata fırlar, bavulunu kaptığı gibi,

arkasından mahzun mahzun bakan iki çocuğunu ve pantolonunu çekerek koşturan kocasını umursamadan evi terk eder. Böylelikle, evlilik sorunu, "iyi sevişemeyen koca"ya indirgenir.

Seni Seviyorum Rosa'nın sorunu bir gerçekliği, belirli bir toplumda, belirli bir tarih döneminde yaşayan bir kadını anlatmak değildir. Baştan aşağı İstanbul'un eski ve döküntü sokaklarında geçen film, somut bir İstanbul imgesi de yaratmaz. Bütün bu döküntü mekânlar, "ilginçlik" yaratma ve aristokratik bir "nostalji"ye dayanır.

Bu "aristokratik nostalji" filmin özünü oluşturur. Rosa, film boyunca bir "prenses" olma hayaliyle yaşar. Beyaz pelerinli prensiyle karşılaşır hayalinin çıkmaz sokaklarında... Film, Rosa'nın bu gerçek dışı, çocuksu hayalini yıkmaz, tersine, bu hayalin gerçekleşmesinin önündeki engelleri eleştirir. Böylelikle bir çocuğun çocuksu ve şartlanmış aristokratik içerikli hayali, gerçekleşmesi gereken, güzel ve ideal değerler olarak sunulur. Film, bu aristokratik değerlerle, bugün de bu değerlerle bütünleşen burjuva değerlerin yüceltilmesine adanmıştır. Filmdeki acındırılan piyanist, "bir zamanlar saraylarda konserler vermiş, savaşlar ve 'ihtilaller' yüzünden malına mülküne elkonmuş" bir kadındır. Rosa, pansiyonuna gelen erkeklere prensesliğini anlatırken, tavuk tıkınan ve kemiklerini tüküren "kaba", "iğrenç" erkekler onu anlamaktan "acizdirler". Birden "harmandalı" oynamaya başlarlar. Işıl Özgentürk bu sahneyle, bir kültürü ve insanını aşağılar. "Avamdır" bu insanlar. Bu ülkenin insanı ve kültürü bu aşa-

ğılayıcı sinemayla "değersizleştirilir." Zaten *Seni Seviyorum Rosa* da bir yabancı filmdir. Bu ülkenin somutluğuyla, insanıyla, kültürüyle hiçbir bağı yoktur. Bu bağın kurulduğu tek sahnede de bu kültür ve insanı aşağılanır.

Seni Seviyorum Rosa'nın burjuva-aristokratik değerleri yüceltmesi, döneme çok uygundur. Her yerde düşmüş kralların, eski hanedan ailelerinin yeniden parladığı, eski "haklarını" istediği bir dönemde, *Seni Seviyorum Rosa* bu dönemin ideal filmidir. Bu film Kültür Bakanlığı'nın ödülünü almıştır. Bu ödülü hak ettiğine kuşku yok. Cannes, Berlin vb. festivallere katılırsa oralardan da gereken ödülleri alabilir. Aristokrasinin ihya edildiği bir dünyada, burjuva aristokratik değerleri yücelten filmler modadır.

Umberto Eco, "Yeni bir Ortaçağ mı yaşıyoruz?" diye soruyor. "Estetik nesneyle mekanik nesne arasında hiçbir ayrım gözetilmiyor Ortaçağda. Şimdi de böyle bir dönemdeyiz. 'İlginç deneme... İlginç şiir... İlginç film...'"(1) Bu "ilginç"lik, Işıl Özgentürk'ün yönettiği *Seni Seviyorum Rosa*'nın temel niteliği. Bu "ilginçlikle" Rosa, bir sanat yapıtından çok bir "mekanik nesne"ye yaklaşıyor. İçeriği de Ortaçağa çok uygun. Burjuva değerleriyle bulanmış aristokratik değerleri yüceltiyor.

Işıl Özgentürk'ün bir kitabını okumuştum yıllar önce: *"Kuş Ne Yana Öter"*. Bu çocuk kitabında, çocuk bir işçiye özeniyor, onu idealleştiriyordu. '70'lerin sonunda yazılan *"Kuş Ne Yana Öter"*, o dönemi yansıtıyor. Rüzgâr burjuvazi ve

(1) Aktaran Cengiz Gündoğdu, *İnsancıl*, Eylül 1992.

aristokrasiden yana esiyor şimdi. Işıl Özgentürk onları ideal leştirmek için hazır bekliyor. *Seni Seviyorum Rosa*'yı yapıyor. Edebiyattan sinemaya geçmesi de döneme uygun. Şimdi sinema moda. Sinema "ilginç"...

Dönem "konjonktür sanatçılarını" burjuvaziye götürüyor. Ortaya çıkan tatsız şeylere ise sanat demek çok güç.

Olgucu Sinemanın Yüzeyselliği

Kuşkusuz, abartmanın, sanatta vazgeçilmez bir yeri vardır. Sanat, sanatçının değişik bir noktadan gördüklerini bize de gösterme çabası olarak değerlendirilebilir. Abartma, burada bir durumun, bir olayın belirgin kılınmasında, altının çizilmesinde ortaya çıkar. Ama sanatta abartmanın çoğunlukla olumsuz bir etkisi söz konusudur.

Tevfik Başer'in filmleri, abartmanın olumsuz anlamda karşımıza geldiği sanat yapıtları için iyi birer örnektir. *40 m^2 Almanya* bütünüyle abartılı bir kadın karakter üzerine kurulu, abartılmış ve yüzeysel çelişkileri işleyen bir filmdir. Tevfik Başer'in ikinci filmi *Sahte Cennete Elveda,* abartmanın ilişkilere aktarıldığı, derinliksiz bir yaklaşımla, bir TV filmi biçimiyle, yine Almanya'da Türkiyeli bir kadını işler. Hapishanedeki kadının temel sorunları anlayışsız ve kötü akrabalarından kaynaklanır sanki. Bir de, ülkenin "kötü" hapishanelerine gönderilme korkusundan.

Elveda Yabancı ise, bir uzak adada, Almanyalı bir kadınla Türkiye'den bir adamın karşılaşmaları ve yakınlaşmalarını ele alır. Filmin yavaş akışına aykırı düşse de, abartma, burada vazgeçilmez bir yöntemdir.

Her şeyden önce, filmin Deniz karakteri, tam bir abartma ürünüdür. Yabancı bir ülkeye kaçmak zorunda kalan bir siyasi mahkûm, bu filmde bir "berduş" kimliğiyle karşımıza çıkar. Bu duruma, bu süreçte mi gelmiştir? Nasıl gelmiştir? Asıl yanıtlanması gereken sorular belki de bunlardır. Ama filmde bunların yanıtı yerine acınacak bir zavallı buluruz. Acıma duygumuzun sömürüsü, filmin göçmenlerinden birinin abartılı ölümünde de sürdürülür.

Tevfik Başer'in filmlerinde abartmayla, abartmanın bütünleyicisi bir bakış açısı iç içedir. Kişiler, durumlar tek başlarına birer olgu düzeyinde ele alınırlar. Abartma, olgucu bakışın olayları sergilemesinde bir çözüm olarak ortaya çıkar. Kişileri geçmişlerinden kopuk, daha doğrusu, onları belirleyen süreçlerin dışında, gelişimden uzak ele almak, abartılı ve dondurulmuş özelliklere dayalı bir dramatik yapıyı zorunlu kılar.

Elveda Yabancı'da, bu olgucu bakış açısının sığlığını sergiler. Burada ne filmin kadın kahramanı Karin'in ne de bir çaresiz zavallı olarak karşımıza çıkarılan Deniz'in geçmişleri, onları belirleyen kimlikleri yeterince işlenmiştir.

Adalıların göçmenlere tepkisi, göçmenlerin oradaki varlıkları, Karin'le Deniz'in ilişkisi birer olgu düzeyinde işlenirler. Bu olguların iç içe işlenmesi, aralarındaki bağların açığa çıkarılması, çarpışmaları, bir sürece bağlanması ve toplumsal sonuçlara götürülmesi söz konusu değildir.

Tevfik Başer, süreçlerin değil, sonuçların yönetmenidir. İlk iki filmde, karakterlerini, onları mücadeleye ve değişime

sürükleyecek yeni bir ortamın kapısında bırakır. Bir bakıma, yaşamın olağan akışı dışına çıkarılmış insanların filmleridir bu filmler. *Elveda Yabancı*'da da bu soyutlamayı ada mekânı sağlar. Kimlikleri belirsiz, ayrı uluslardan olmak ve ayrı dilleri konuşmak dışında pek belirgin özellikleri olmayan iki insanın ilişkisi anlatılır. Burada olayların gelişimi rastlantılara bırakılmış gibidir. Dramatik gerilimden yoksun bir ilişkidir yaşanan.

Elveda Yabancı, Yavuz Özkan'ın *Yağmur Kaçakları* filmini çağrıştırır. Ancak *Yağmur Kaçakları* bütün dağınıklığına karşın, yaklaşımındaki toplumsal çerçeveyle derin ve etkili bir filmdir. *Elveda Yabancı*'da Deniz'in işkence görmüş olması, siyasi göçmenliği, son derece yüzeysel ve soyut bir olgu olarak sunulur.

Filmin görüntüleri ise harikadır. Şu anlamda harika: Tatile gitmiş ve her gördüğü şeye kendini rehavetle bırakan bir insanın aradığı görüntüler. Sonuçta bu görüntüler de, sürekli anlam ve süreçlerinden koparılmış görüntülerdir tatilci için Tevfik Başer'in olgucu ve yüzeysel filmine denk düşer. Filmin ikinci bölümünde biraz hızlanma hissedilir; ama bu da doğadan kaynaklanır. Yükselen deniz, adayı basar. Bu gelişme filmin yüzeyselliğini pekiştirir; toplumsal olgu ve süreçlere dayalı sorunları işlerken başrol doğaya verilir filmde. Sonuç olarak, nefis görüntüleri, güzel doğasıyla, ama işlemeye çalıştığı soruna yaklaşımındaki olgucu yüzeyselliği ve abartılı tutumuyla başarısız bir filmdir *Elveda Yabancı*. Topladığı veya toplayacağı ödüllere karşın...

İnsanı Arayan Sinema

Sinemada iki kanal belirginleşiyor. Birincisi ve baskını, insana tepeden bakan bir sinema. Temel kaygısı, "ilginçlik." Kapalılığıyla seyirci üzerinde üstünlük kurmaya çalışan bir anlatıma dayanıyor. Bu kanaldaki sinemaya iki tipik örnek, *Gizli Yüz*(*) ve *Seni Seviyorum Rosa*. Bu sinema yapay dünyalar kuruyor. Toplumdan ve tarihten soyutlanmış kahramanlar çiziyor. Bu kahramanların ortak özelliği "üstün" değerlerle donatılmış olmaları. Hayata ve hayat kavgasındaki insanlara tepeden bakıyorlar: *Gizli Yüz*'ün Zuhal Olcay'ı ve fotoğrafçısı düşünülebilir. Hayatın oluşturduğu "anlamı", daha doğrusu hayatı anlamlandırmayı seçmek yerine, gökten inmiş "gizli" ve "kutsal" anlamların övgüsünü yapıyor bu film. *Seni Seviyorum Rosa*'nın Rosa'sı bir "prenses"in gözüyle bakıyor öbür insanlara ve hayata. Bu kanaldaki sinemayı sistemin değerlerini üretmeye adanmış bir sinema olarak niteleyebiliriz.

İkinci kanalda ise tersi bir sinema var. İnsanı, toplumu ve tarihiyle bütünlük içinde ele alan, toplumsal sorunlara eği-

(*) Gizli Yüz eleştirisi *Düşkırıntılar* kitabımda yer alıyor; Ceylan Yayınları, 2001, İstanbul, s. 107-117.

len bir sinema. Bu sinema anlayışı ne yazık ki, yaygın eğilim değil. Sanatın öbür alanlarında olduğu gibi sinemada da, insani ve gerçekçi bir yöntemle insanı anlatan, insanı araştıran, insani değerleri geliştiren yapıtlar sınırlı. Egemen sanat ortamının kısıtlayıcılığı altında ödül mekanizmasından gösterim olanaklarına, basının tanıtımından devletin ekonomik desteğine kadar bir sürü etken belirliyor bu sınırlılığı.

İrfan Tözüm'ün, Sabahattin Ali'nin öykülerinden uyarladığı *Devlerin Ölümü*, bu kanalda bir film. Filmin senaryosunu Bilgesu Erenus, Sabahattin Ali'nin toplumun cinsel sömürü nesnesine dönüştürdüğü kadınları anlattığı üç öyküsünden uyarlamış. Filmin giriş bölümü *Devlerin Ölümü* öyküsünden yola çıkıyor. Giriş, toplumuna ve insanına sorumlu bir sinemanın ipuçlarını veriyor zaten. *Devlerin Ölümü*, insani kanalda yapıt veren bir sanatçının sancılarıyla başlıyor.

Böylelikle, belirlemeye çalıştığımız iki ayrı kanalın ikincisini somutluyor. Yönetmen ve ekibi, çekecekleri öykü için mekân araştırıyorlar. Filmin başında, biraz sonra izleyeceğimiz kadınların birer öykü kahramanı oldukları vurgulanıyor. Zaten İrfan Tözüm, geçişlerde öykü adlarına ve öyküyü çağrıştıran bir resme yer vererek bunu pekiştiriyor. Anlatılanların birer öykü oluşunun vurgulanması, film çekme çabasının altının çizilmesi burada gerçekten uzaklaşmaya değil, tersine, gerçeğe götürüyor bizi. Öykülerde yaşananlarla hayatta yaşananlar bir noktada buluşuyorlar filmin sonunda.

Devlerin Ölümü'nün kadın kahramanlarının ortak noktası toplumun kadını nesneleştirici ilişkileri altında insani duygularını yitirmemek için çaresiz direnişlerini göstermesi. En zor ve insanı tüketen koşullarda bile şefkat ve kendine saygı duygusunu korumaya çalışmaları.

Filmin başında, üç kadının da birbirinin benzeri olduğunu söyler filmin asistanı. Benzerlik, sistemin kadını metalaştırıcı cinsel değerleri karşısında ezilmekten geliyor. Bu ezilme altında zayıf bir direniş çabası bu ortaklığı pekiştiriyor.

Devlerin Ölümü'yle İrfan Tözüm, bu toplumdaki üç yaşam alanında değişmeyen egemen bakış açısını ortaya çıkarıyor; şehirde, kasabada, köyde. Bu bakış açısı üç kadını ay-

Sabahattin Ali'nin öykülerinden uyarlanan Devlerin Ölümü, kadını ezen toplumsal koşulları sorguluyor.

nı kavanoza hapsediyor. Filmdeki yönetmen, çekeceği öykülerdeki kadınların çözümsüzlüğünü, kadınları simgeleyen balıkları denize bırakarak aşmaya çalışıyor. Gerçekçilik, gerçeklere yenilmeye değil, gerçekleri dönüştürmeye çağırıyor izleyiciyi.

İrfan Tözüm, her öykü için değişik bir ışık kullanmış. Işıklandırma, değişik alanlardaki yaşamın rengini yakalıyor. Kentte mora çalan bir ışık, kasabada sarı bir ışık, köyde ise doğal ışık... Işıklandırma ve mekânların düzenlenişi, özellikle Hanende Melek bölümünde çok başarılı.

Devlerin Ölümü, insani ve gerekçi sinema kanalında yürüyen değerli bir film. Bu kanalın varlığını somutluyor. Bu kanalı geliştiriyor.

Klişeler Üzerine Kurulu Cinsellik

Geçen cumartesi İnsancıl Okuma Tiyatrosu'nda *Sürü* filmi gösterildi. Küçük bir salonda videodan gösterilen filmi yaklaşık yetmiş kişi izledi. Film bitince Rekin Teksoy, izleyicilerin Yılmaz Güney sineması ve *Sürü* filmi üzerine sorularını yanıtladı. Güzel bir tartışma oldu. Sorulardan biri şuydu: "*Sürü* gibi bir filmden sonra, toplumsal-tarihi bir bakış açısıyla çekilmiş, insani, gerçekçi böylesine yetkin bir filmden sonra, Türkiye sineması neden bu çizgiyi sürdüren ve geliştiren filmler yapamadı?" Rekin Teksoy'un yanıtı bir soruyla geldi: "Peki öbür sanat dallarında gerçekçi eserler üretilebildi mi bu dönemde?" Sinema da aynı eksikliği yaşıyordu. Öbür alanlardaki gerileme, metalaşma, sinemada daha yoğun yaşanıyordu. Sinemanın büyük sermayeye dayanan bir sanat olması gerçekçi çizginin gelişmesini daha da güçleştiriyordu.

Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Düş Gezginleri*'ni izlerken bu anlamlı soruyu bir kez daha düşündüm. *Sürü* ne denli derinse, *Düş Gezginleri* onun tersine, alabildiğine yüzeysel bir filmdi. *Sürü*'nün yapıldığı bir sinemada, 14 yıl sonra *Düş Gezginleri* gibi bir filmin yapılması üzücüydü. *Düş Gezginleri* Atıf Yıl-

maz sineması içinde ele alındığında da başarısız bir film. Bir *Ahh Belinda*, bir *Adak*'la karşılaştırıldığında son derece geride kalıyor.

Düş Gezginleri, bir metalaşmış sinema örneği olarak alınabilir. Ticari olduğu düşünülen bir durum üzerine kurulmuş. İki kadın arasında yaşanan cinsel ilişkiyi perdeye getirmeye çalışıyor. Atıf Yılmaz'ın temel kaygısının böyle bir ilişkiyi film yapmak olduğu söylenebilir. Filmde bu ilişkiyi bir kasaba ortamından başlatıp büyük şehre taşıması, sonuçta bir çıkmazla noktalaması, lezbiyen bir ilişkiyi görüntüleme kaygısının arkasında işlevsiz kalıyor.

Her şeyden önce, *Düş Gezginleri* ele aldığı bu ilişkiyi verili cinsel anlayışın ötesinde sorgulayacak bir derinlikten yoksun. Filmin kahramanlarının iç dünyası yeterince yansıtılmadığı için, olaylar, durumlar karşısında alınan tavırlar son derece kaba yansıtılmış. Sözgelimi, filmin kadın doktorunun genelevdeki kadınları muayeneye girişi, böyle yansıtılmış. Bu sahnede Meral Oğuz'un yaşadığı çelişkili duygular önemsenmemiş. Yalnızca genelevdeki erkeklerin, orada gördükleri herhangi bir kadın için gösterebilecekleri tepki üzerinde durulmuş. Kadın doktorun iç dünyasında yaşanan sarsıntı, bu sahneden çok sonra, sözle anlatılıyor.

Filmin dramatik yapısı da son derece keyfi. İki kadının İstanbul'a geldikten sonra yaşadıkları bir ikinci film gibi. *Düş Gezginleri*, kasaba bölümleriyle içerdiği çelişkileri belli ölçüde çözüyor ve bitiyor. Kasabadan ayrıldıktan sonraki bölüm ise, film sürsün diye ortaya atılmış keyfi çelişkiler üzerine

kurulu sanki. Meral Oğuz'un oynadığı kadın doktorun kişiliği birdenbire değişiyor. Yumuşak, sevecen, kültürlü bir insan gidiyor; yerine anlayışsız, kaba, kıskanç bir koca geliyor. İki kadın arasındaki bir cinsel ilişkide yaşanabilecek çıkmazlar, kıskançlıklar böylesine şematik çizilince, film bütün etkileyiciliğini yitiriyor. Sonuçta, her şeyin berbat bir biçimde bir kartpostal pornografisiyle çekilmiş birkaç cinsellik sahnesi için düzenlenmiş, birer mizansen olduğunu düşündürtüyor *Düş Gezginleri*.

Filmin çizdiği kişiler de, derinlikten yoksun. Kimileri bütünüyle klişe, kimileri ise ilginçlik örneği. Ressam kadın sözgelimi. Böylelikle insani, toplumsal ve tarihi temeli olmayan kişiler ve ilişkiler üzerine kurulu bir film çıkıyor karşımıza. Filmdeki her şey, ilişkili olduğu konudaki verili durumlar üzerine kurulu ve o ölçüde de gerçeklikten uzak. Sorgulayıcılıktan uzak.

HOLLYWOOD YALANLARI

Hollywood'dan Kadercilik Vaazı: *Grand Kanyon*

Bir yanılsamaya sokuluyoruz: Mutluluk rastlantıdadır. Zorunlulukların belirlediği bir yaşamda, eşitsizlikler, çelişkiler, tatsızlıklar üreten ilişkiler içinde, bu yanılsama bir çıkış gibi sunuluyor.

Amerikan filmi *Şehrin Kalbi* (Grand Canyon), tekdüze günlere, yalnızlığa mahkûm edilmiş insanların, rastlantısal ilişkilerle bunu aşabildiklerini gösteriyor. Daha doğrusu, rastlantıların insan mutluluğunun temeli olduğunu savunuyor film. Bu mümkün mü?

Filmdeki kişilerin ortak özellikleri, yaşamlarının işleri dışında kalan bölümünde edilgen bir tutum almaları. İşlerini ise titizlikle sürdürüyorlar. Yönetmen o alanı bir yana bırakmış zaten. İnsanın iş yaşamında etkin olması, sistemin işleyişi için bir zorunluluk. Kapitalist sistem içinde insanın anlamı bir iş aracı olmaya indirgenmiştir. Bu sistemin insanının temel sorunu burada başlar. Grand Kanyon filminde bu bir yana bırakılmış, insanların edilginleştikleri gündelik hayatı ele alınmış. Filmin başkişisi Mac'e sekreteri ilgi duyar, ama onun ilgisini çekmek için hiçbir şey yapmadan bunalır yal-

Hollywood sineması toplumsal eşitsizlikleri mutlaklaştırır. Grand Kanyon filminde zenci kadın zenci erkekle, beyaz kadın beyaz erkekle eşleştirilir. Aşk ilişkisi, biçimsel düzeyde de statükoya uydurulmuştur.

nızca. Mac'in herhangi bir beklentisi, uğrunda sıkıntıya girdiği bir özlemi yoktur. Karısı ise, günlük koşusu sırasında parkta terk edilmiş olarak bulduğu bebeği evlat edinmeyi tutkuyla ister gibi görünür. Ancak bu istek de, bir anlamda, kadının işiyle ilgili bir istektir. O, bir ev kadınıdır ve asli görevlerinden biri çocuk büyütmektir. Zaten yönetmen Lawrence Kasdan, bu isteği, kadının geçmişine özlem duymasıyla temellendirir. Oğlu büyümüştür ve kadın, onunla bebeklikte kurduğu ilişkiyi arar. Parkta bulduğu bebek, o günleri yeniden yaşamasının bir aracı olacaktır. *Grand Kanyon*'da filmin kişilerini bu tekdüze, beklentilerden ve mücadeleden uzak, sıradan, yalnızlığa sürükleyen yaşam rahatsız etmez. Tersine, sorun bu olağanlaşmış yaşamı tehdit eden bir şey-

den kaynaklanır: "şiddet"ten. Sokakta, adım başı bir saldırı tehlikesiyle yüzyüzedir insanlar. Filmde soyutlanmış bir "şiddet" imajı yaratılır. Her şey bu tehdit altındadır.

Grand Kanyon, bu soyut "şiddet'i, sokak çeteleri olarak somutlarken, bunların zencilerden kurulu olmasına özen gösterir. Filmdeki tiplerden biri de, bir Hollywood yönetmenidir. Lawrence Kasdan, onun ağzından bu soyut "şiddet"in felsefesini yapar: "Şiddet" vardır, çünkü "kanyon" gibi bir uçurum vardır yoksulla zengin arasında. Bu uçurumun yarattığı gerilim "şiddet"i doğurur.

İlk bakışta anlamlı gelen bu değerlendirme, biraz irdelendiğinde, bir sığlıktan öteye gitmez. İnsanlar arasındaki eşitsizlik şiddeti doğurur, ama bu saptama neyi açıklar? Çözüm, bu eşitsizliğin temeline inmekte değil midir? Eşitsizliği bir zorunluluk kılan toplumun sorgulanmasına götürmez bu saptama. Bu saptamayla, şiddet, doğal bir oluşuma, bir "kanyon"a benzetilerek toplumsal bağlarından soyutlanır. Filme göre, zenginlik ve yoksulluk bir kaderdir. Bu değiştirilemeyeceğine göre, "şiddet" de bir kader olmaya devam edecektir.

Rastlantının bir çözüm olması burada karşımıza çıkar. O halde, rastlantıların önümüze çıkardığı ilişkilere ve onların üreteceği çözümlere bırakmalıyız kendimizi. Kader bizi nereye sürüklerse oraya. Filmde vaaz edilen tam da budur.

Filmin başkişisi Mac, evine dönerken arabası bozulur ve birden bir çetenin ortasında bulur kendini. Onu çeteden bir araba çekicisinin zenci şoförü kurtarır. Rastlantıyla kurulan bu ilişki, filmin idealleştirdiği bir dostluğa dönüşecektir.

Mac'in karısı, parkta rastlantıyla bulduğu çocuğu evlat edinmeye çalışacaktır. Rastlantı, en komik dışavurumuna, filmdeki aşk ilişkilerinde kavuşur. Sekreteri Mac'e âşık mıdır, bunu bilemeyiz, ama patronunun ilgisizliğinden çok mutsuz olur. İşi bırakmakta bulur kurtuluşu; Kasdan, öyle bir sekreter imajı yaratır ki, vampir filmlerinden fırlamış bir karikatür gibidir. Yeni işine başlarken şöyle der: "Bir 'kadın' avukatın yanında çalışmak daha iyi olacak". Bu sözler, sekreterin, patronuyla cinsel yakınlığının bir kader olduğu bir durumu yansıtır. Sekreter işe girdiğinde, bir sevgili de bulmuş olur. Sanki bu durum zorunludur. Ama patron, yani müstakbel sevgili rastlantıya kalmıştır. Rastlantı, seçeneksiz kılınmış, iradesiz, değiştirme yeteneği dumura uğramış insanın çaresizliğini gösterir. Sekreter, patron-sevgili kaderini aşmak için kadın patron arar.

Mac, rastlantıyla tanıştığı zenci arkadaşına bir iyilik yapmak ister. Ona bir sevgili bulur. İlk rastladığı zenci kadını onunla tanıştırır ve bundan büyük bir aşk doğar. Aşkın bu denli sığlaştırılmasına mı şaşmalı, yoksa zenci bir kadının zenci bir erkekle bir araya getirilmesinin ardında yatan mantığa mı? Mac, ilk gördüğü zenci kadını zenci arkadaşına sevgili olarak düşünür, zenci olmayan bir kadını değil.

Filmdeki aşk ilişkilerine yansıyan bu statükocu ve sığ bakış, çizilen mutlu aile tablosuyla doruğuna ulaştırılır. Sistemin en temel kurumu "kutsal aile" güzelleştirilir ve yüceltilir. Son derece huzurlu ve mutluluk vericidir. Film burada rastlantıya yüz vermez. Aile ezeli ve ebedidir.

Bütün sorun kentten, kentin kaderi olan sokak çeteleri ve trafikten ibarettir. Aile, mutlu bir yaşam, bunun tehdidi altındadır. Sunulan çözüm ise, kenti, buradaki kent Los Angeles'tir, onun kuralları içinde alabildiğine ustalaşarak yaşamaktır. Sokak çeteleri varsa, onların güç girdiği bir semte taşınırsın. Trafik içinde ustalaşırsın. O kadar.

Peki hepsi bu mu? Filmde ciddi tek itiraz, zenci şoförün kız kardeşinin oğlundan gelir. Anlamını kavrayamadığı bir tepki duyar eşitsizliğe genç zenci. Ama bu tepki onu sokak çetelerine katılmaya, uyuşturucuya götürecektir. Eşitsizliğin yarattığı gerilim, bu genç zenciyi, bir kanyonun ortasından geçen bir ırmağa değil, hiçbir kıpırtının olmadığı bir bataklığa sürükleyecektir. Bataklıktaki zehirli gazların fokurdamalarına benzetilebilecek sokak çetelerinin şiddetine. Ama yönetmen Kasdan, ona da doğru yolu buldurmayı ihmal etmeyecektir. Doğru yol, bu "kanyon"a benzetilen, bu bataklık şehirde, küçük rastlantıları mutluluk haline dönüştürmekten ve varolan sorunları, çelişkileri kader olarak kabullenmekten geçer.

Sistemin bakış açısından, bu dar ufukla, sistemin yarattığı sorunlara yanılsamalı, sığ çözümler sunan filmin biçimi nasıl olabilir? Bir TV dizisinin tekdüze, bayağı görselliği ve kurgusuna dayalı bir sinema; hepsi bu. Tek bir sahne heyecanlandırır izleyeni: Finaldeki Grand Kanyon görüntüsü. Tek bir sahne bir filmi katlanılır yapmıyor.

Çözüm rastlantıda değildir. Mutluluk, insanın zorunlulukları kavrayıp, özgürlüğe dönüştürme mücadelesinde gizlidir.

İnsandan Soyutlanmış Zekâ

Kapitalizm bir soyutlama düzenidir. Pazar, kullanım değerinden soyutlanmış metaya dayanır. Metaların değiş-tokuşu, paraya çevrilebilirliği, onları üreten somut insan emeğinin, soyut bir eşdeğere dönüştürülmesiyle mümkün olur. Meta üretimiyle emek de, emeğin kaynağı insan da metalaştırılır, soyutlanır. Bu, sanata ve düşünceye de yansır. Kapitalizmin felsefesi ve sanat ürünleri insanı, toplumdan ve tarihten soyutlayarak sunarlar. Oysa biliriz ki her insan, toplumunun ve tarihinin ürünüdür. Tarihsiz ve toplumsuz bir insan gerçekdışı bir insandır. Böylelikle, kapitalist sistemin ideolojisiyle yüklü sanat eserleri, gerçekdışı bir insan imgesi sunarlar bize. Hollywood'un son starlarından Jodie Foster'ın yönettiği *Küçük Adam*, son derece önemsiz bir film. Ancak bir kapitalist soyutlamalar örneği olarak ele alındığında, üzerinde durulmayı hak edebiliyor. Bu filmde kapitalizmin, tarihten, toplumdan ve sınıfından soyutlanmış insan imgesi, daha doğrusu; kapitalizmin böyle bir insana duyduğu özlem dile geliyor.

Yedi yaşında bir çocuğun zekâsından yansıyor bu. Bu filmde olağanüstü zeki bir çocuk, Fred, inanılmaz karmaşıklıkta fizik problemlerini anlayabilmekte, yüksek matematik

işlemleri yapabilmekte, resim ve müzikte yetkin eserler verebilmektedir. Bütün bu yeteneklerin yedi yaşında bir çocukta toplanması, onun beynine, biyolojik yapısına bağlanması ve yüceltilmesi, tarihten ve toplumdan uzak insan özleminin çarpıcı bir örneğini sergiliyor.

Çocuk, toplumsallığı ve tarihi içermemiş olmayı ifade ediyor. Bireysel bir tarihi de yoktur yedi yaşında bir çocuğun... Burada Fred'in zekâsına yüklenen olağanüstü yetenekler, bu yetenekleri belirli bir çalışma sürecinde geliştiren ve bir kişilik somutunda ürüne dönüştüren insanı gözardı ediyor. Sözgelimi, bir Leonardo'nun yapıtları soyut bir zekânın ürünleri değildir.

Üstelik bu soyutlanmış zekâ ile deha birbirine karıştırılmakta, insanın gerçeklikle kurduğu ilişkide önemli bir yetisi olan zekâ, çarpık bir biçimde bir "üstün insan" imgesine yol açmaktadır. Deha ile zekâ aynı şey değildir. Deha, bireysel olduğu kadar, ondan da çok, toplumsal ve tarihseldir. Leonardo'nun dehalığı, yaşadığı çağın ve toplumun dışında düşünülemez.

Soyutlanmış bir zekâ, insan emeğini soyutlayarak değişim değerine dönüştüren bir sistemin, kapitalizmin özüne çok uygundur. Çünkü soyut zekâ, bir bilgisayar gibi araçlaştırılabilir. İnsandan soyutlanmış ve onun somut sorunlarına çözüm aramaktan uzak bir zekâ *Küçük Adam* filmindeki gibi yarıştırılabilir, kâra dönüştürülecek meta üretiminde sıkıntısız kullanılabilir. Ekmek, özgürlük, eşitlik, onurlu bir yaşam talep etmez.

Ne var ki, bu özlemin sonuçsuz kaldığını bu film bile kabul etmekten kaçamıyor. Sonda bir mucize gerçekleşiyor. Anayla oğul, bir doğumgünü partisinde somut ama sistemin gerekleri içinde bir yaşama başlıyorlar.

Bu kez de tarihsizlik, sıradan bir yaşamın, tekdüze öznesi olarak, verili ilişkileri her gün yeniden üretmekle sürüyor.

Eline sağlık Hollywood, birer soyutlanmış prototip olan starlarınla ve bayağılık abidesi filmlerinle bizi oyaladığın için...

Hollywood'un Dar Ufku

Uzak Ufuklar filminde, Hollywood sinemasının gerçekliği çarpıtma yöntemlerinden birini açımlamaya olanak veren bir bölüm var. Filmde, İrlandalı bir topraksız köylü çocuğunu canlandıran Tom Cruise'la babasının ölümüne yol açan toprak ağasının kızını oynayan Nicole Kidman Amerika'ya gelirler. Burada bulabildikleri iş, bir tavuk kesimevinde tavuk yolmaktır. Tom Cruise kısa sürede tavuk kesimevinden boksörlüğe geçer. Bireysel yetenekleri onu bu işten kurtarır ve daha çok para kazanmasını sağlar. Ama para ve girdiği çevre İrlandalı köylü çocuğunu hızla değiştirecektir. Film, böylelikle boks organizatörlerinin bir "malı" durumuna düşen Tom Cruise'un bir an önce bundan kurtulmasını isteyen bir duygu yaratır izleyicide.

Tom Cruise'un bokstaki başarısı, ağır çekim görüntülerle estetize edilen şiddetin yüceltilmesi için bir fırsattır. Boks görüntülerinin arasına sıkıştırılan bir planda kesimevindeki berbat işine devam eden Nicole Kidman'ı görürüz. Film, onu bu işi yaparken küçümseyici bir biçimde yansıtır.

Buradaki tipik yöntem şudur: Hollywood filmlerinde karakterler özel eylemleriyle, tikel durumlarda canlandırılır.

Burada, boksörlük bu tikel durumu örnekler. Toplumda genel, gerçek ilişkiler ve eylemlerse gözardı edilir, daha doğrusu tikelleştirilir. Tikel olan genelleştirilerek, genel olan tikelleştirilir. Bu, bireyselliğin en genel ilke düzeyine çıkarılması demektir. Burada, toplumda genel bir ilişki, ücretli emekçilik marjinalleştirilirken; gerçekten marjinal olan, toplumun kıyısında yer alan boksörlük, filmde işlenişiyle genelleştirilir. Ücretli emekçilik, onu yaratan ilişkiler ve bu ilişkilerin doğurduğu sömürüye karşı gerçekçi bir mücadelenin yansıtılması yerine, ücretli emekçilik, kahramanın bir kazayla geçici olarak yapmak zorunda kaldığı bir iş olarak sunulur.

Bu yöntem, gerçekdışı kahraman imgesine götürür. Bu kahramanın düştüğü güç durumlar ya da başarılar bütünüyle onun bireysel yeteneklerine bağlanır. *Uzak Ufuklar*'da ve bu türden sinemada, karşılaşılan güçlükler kötü kişilerin eseridir.

Böylelikle, kahraman artık her türden mücadeleye sokulabilir. "Hakları" için mücadele eden, sevgilisi için her şeyi göze alan yüce bir kişi durumuna yükseltilebilir. Bütün bunların üzerinde yer aldığı temel, gerçekdışı kılınmıştır çünkü. Bir boksörün "hak" mücadelesi idealize edilebilir. Nasıl olsa, her şeyin bireyselliğe dayandırıldığı bir düzlemde, bu mücadelenin çağrıştıracağı, sistem için tehlikeli olabilecek bir duygu oluşamaz. Tersine, tikelin genelleştirilmesi, bireyselliğin egemen ilke olmasının yarattığı duygu, toplumsal ve gerçekçi bir mücadelenin duyumsanmasını, bilince çıkarılmasını önler.

Bu temel üzerinde sistemin bütün değerlerinin estetikleştirilmesi yükselir. "Başarı", "yarışma ve bu sayede toprak sahibi olma", "kapitalist mülkiyet ve aile", sinemanın her türlü olanağı kullanılarak yüceltilir böylece.

Uzak Ufuklar'da bir yarış sahnesi vardır. Bu sahnede bu yüceltme doruğuna ulaşır. Yıkılan atlar, devrilen arabalar, yuvarlanan insanlar, ağır çekim bir sinemayla vurgulanan yarışın "doğal" sonucudur. Kaybedenler, kazananların yüceltilmesi için gerekli önemsiz zorunluluklardır. Kazananlar altın ışıklarla yıkanan toprakta, "bireysel" yetenekleriyle bu toprağa kavuşan "değerli" insanlardır. Mülkiyetçi sistemin asıl yüzü, "yarış" anlatılmaz burada. Tikelleştirici sinema yarışı değil, yarışçıları anlatır. Yarış ise "doğal", "ahlaki" ve "hukuki"dir. Yarışmacı sistem, sinemayla yeniden üretilir. Yarışmacı kazansa da, kaybetse de onun yalnızca bireysel çabasını perdeye getirir Hollywood. Böylelikle, genel ve toplumsal, özelin ve bireyselin öyküsünde boğulur.

İroninin Eksensiz Bulamacı

Analitik geometride bir noktanın yerini belirlemek için iki eksen üzerindeki izdüşümlerini bilmek gerekir. Gerçeklikteki bir olguyu, olayı çözümlemek için de eksenler gerekir. Gerçekliği hangi eksene göre çözümleyeceğiz? Gerçekliğin niteliğine göre, ayrıntılarda değişen, ama temelde aynı kalan bir yöntemimiz olmalı. Yöntemimiz, bize kazandırdığı bakış açısıyla, olguları yerleştireceğimiz eksenler sağlar bilincimize. Sanat eserinin de, somutladığı, çözümlediği olguyu, ilişkiyi yerleştireceğimiz eksenleri içermesi gerekir. Sanat eserinde içerilen gerçeklik, daha genel, bütünsel gerçeklik içindeki yerine oturtulmalı, genel içindeki ilişkileriyle çizilmelidir. Bu, başarıldığı ölçüde, sanat yoluyla gerçeklikle kurulan ilişki daha dinamik daha dönüştürücü olacaktır.

Hayat da, bir anlamda, üzerinde yürünen eksenlerin bilincine erdikçe bilinçli ve iradeli bir hayat olacaktır. Birey, yaşamını belirleyen eksenleri, içinde varolduğu toplumun nedenselliklerini kavradıkça, bu nedensellikler içindeki devinimini yönlendirdikçe, yaşadığı hayat anlam kazanacaktır.

Eleştiri de, bir eksene göre yapılabilir ancak. Eksensiz bakışla eleştirisiz bakış iç içedir. Gerçekliği çözümlemede bir

bakış açısı olmayanın, bir yöntemi olmayanın, gerçekliği eleştirmesi de mümkün değildir. Eleştiri, eleştirilenin uzay ve zaman içindeki yerinin, koordinatlarının belirlenmesiyle başlar. Bu yapılmadan girişilen eleştiri bir bulamaçtır. Eksensiz eleştiri boş lafebeliğinden öteye gitmez.

Bütün bunlar, Robert Altman'ın yönettiği *Oyuncu* filmini eleştirmede gerekli eksenleri çizmek için yazıldı. *Oyuncu* filmi, sözde, Hollywood'a bir eleştiri getiriyor. Basında, filmin reklamlarında ortaya atılan bu eleştiri gerçek değil oysa. Robert Altman'ın filmi eksensiz, yani yöntemsiz eleştirinin boş lafebeliğinden ibaret oluşuna iyi bir örnek. Eksensizliğin sanat eserinde yol açtığı başarısızlığa da. Film biçimsel olarak da tam bir bulamaç. Girişteki, tek planda çekilen uzun sekansla başlıyor bu eksensizlik. Oyuncu her fırsatta, Hollywood'da geçen olaylardan, filmlerden ve oyunculardan söz etmenin, o filmler benzeri bir film olmanın ötesine geçmiyor.

Burada, *Oyuncu*'nun eksensizliğini araştırmak gerekiyor. Bu eksensizlik eleştiri için seçilen biçimden kaynaklanıyor. *Oyuncu*, bir Hollywood "parodi"si olarak çekilmiş. Parodi, hicvederek taklit etme, "ironik" bir biçim üzerine kurulu. İroni, tersinleme diye Türkçeleştiriliyor. Durumları, olayları, kişileri öylesine yansıtma ki, bu yansıtış onların tersi bir gerçeklikte olduklarını duyursun. İroni, bir mizah biçimi olarak bir durumu, olguyu sürekli kayganlaştırmak, bu olguyu bağlı olduğu ilişkilerden kopartmak ve tersine çevirmek olarak nitelenebilir. Böylelikle eksensizleştirmenin en iyi araçlarından biri olarak ortaya çıkar. Bütünüyle ironik sanat eser-

leri ele aldıkları gerçekliği eksensiz bir boşluğa sürüklerler. Burada, sanatsal bir araç olarak ironiyle, ironik bakış açısını birbirinden ayırmak gerekiyor. Elbette, yapıtlarında ironiyi gerçekliği köklü bir eleştiriden geçirmek için ustalıkla kullanan sanatçılar var, fakat ironi bir yapıtın bütün bakış açısı haline geliyorsa, sözünü ettiğimiz eksensizlik ortaya çıkar. Bir eleştiri gibi görünen ironik hiciv, olguda yarattığı belirsizlikle eleştiriyi olanaksız kılar. Eleştiri gibi görünen bir eleştirisizlik ortaya çıkar bu yöntemle. Oyuncu, işte, bu ironik hicivle eleştirir göründüğü Hollywood'u, eleştirinin mümkün olmadığı bir boşlukta sunar bize.

Hollywood'un açıklayanı, yine Hollywood olarak çıkarılır karşımıza. Bugün Hollywood filmlerini eleştirirken, sık kullanılan bir yöntem bu filmin temelini oluşturur. Bu yöntem, bir filmi daha önce çekilmiş bir filmle açıklamaktır. Bir gazetede bir filmle ilgili olarak çıkan şöyle bir açıklama örnek verilebilir: "*Yatağımdaki Kız* filmi, *Öldüren Cazibe* filminin bir benzeridir." Bu saptama, bir filmi başka bir filmle açıklama cümlesi, bir eleştiri cümlesi değildir. Tersine eleştiriyi ortadan kaldıran bir anlayışın tipik cümlesidir.

Robert Altman, *Oyuncu*'da Hollywood'u Holywood'la açıklayan bu yöntemle, bir eleştiri değil, bir yeniden üretim çıkarır karşımıza. İroninin, zoraki mizahın o belirsizleştirici, eksenleri silici sisleri arkasında gizlemeye çalışarak... *Oyuncu*, tatsız bir filmdir bu nedenle.

Dar Zaman ve Mekânlarda Dar Yalanlar

Teknoloji, insanın zamanını ve mekânını genişletmede büyük olanaklar sunuyor. Ama bugün, teknolojinin örgütlendiği tekelci sistem, bu olanakların gerçeklik olmasını önlüyor. Bu sistemde teknoloji içerdiği potansiyellerin tersine, insanın zaman ve mekânını darlaştırmaya hizmet ediyor. Bu, yaşadığımız dönemin en büyük çelişkilerinden biridir.

İnsanlık, teknolojinin bugün geldiği aşamada, mekânını Ay'a, uzak gezegenlere kadar genişletmiştir. İnsan emeğinin üretkenliğini son derece arttıran teknolojik gelişmeler, çok kısa sürelerde büyük bir üretimle insanın önünde geniş zamanlar, üretime ayırmadan geçireceği artı zamanlar yaratabilecek düzeyde. Teknolojinin yarattığı bütün bu olanaklar, teknolojinin içinde örgütlendiği kapitalist sistemin temel yasası altında insanın zaman ve mekânını genişletmeye değil, tersine, insanın zaman ve mekânını darlaştırmaya hizmet ediyor.

İnsan, insan için değil, kapitalist kâr temelinde örgütlenmiş bu sistemde, teknolojinin bir parçası düzeyine indirilmiştir. Bu, yaşamı son derece darlaştırılmış bir insan demektir.

Çalışma saatleri, gelişen teknolojiye bağlı olarak kısalma-

mış, bir süreçten bir ana dönüşen üretim içinde, insanın zamanı ve mekânı daha da daralmıştır.

Bu gelişmeler karşısında insanın geniş zaman ve mekân ihtiyacı artmıştır. Burada sanat, bu ihtiyaca bir çözüm olarak gündeme gelebilir. Sinemanın, zaman ve mekânda yapabileceği seçme, sınırsız kurgu olanaklarıyla insanın darlaşmayı aşma ihtiyacına estetik bir çözüm getirmede büyük potansiyelleri vardır. İnsan, kaçırdığı, kendi hayatında bulamadığı karmaşıklığı, perdedeki kahramanların hayatına ortak olmakla, onların büyük serüvenler içinde yaşadıklarını deneyimleri arasına katmakla gidermeye çalışmıştır.

Ne var ki, bu, iki yönde işleyen bir süreçtir. Perdedeki kahramanların geniş hayatları, eğer gerçeklikteki darlığı gösterme ve aşma yönünde bir etki yaratacaksa olumlu bir işlevden söz edilebilir. Bu genişlik, çoğunlukla Hollywood sinemasında olduğu gibi, gerçeklikteki darlığın bilincini körelten, kaçışla bir rahatlama sağlayan bir etkinlikle olumsuz bir işlev üstlenir. Sonuçta perdedekiler de, "genişlik gibi görünen bir darlık" olup çıkar.

Son zamanların Hollywood filmlerinde bu genişlik gibi görünen darlık iyice ortaya çıkmıştır. Bu sinemanın büyük bölümü, *Yarasa Adam*, *Indiana Jones* türünden zaman ve mekânda genişlik, özgürlük gibi görünen ürünleriyle, geniş zaman ve mekânların ortasında son derece dar, ilkel, şematik kişilikler çıkarır karşımıza. Genişlik buradaki kahramanları geliştirici yönde etkilemez. Zaman ve mekân, içinde yaşayan insan üzerinde belirleyici bir etkide bulunmaz bu filmlerde.

Öbür yanda ise, tekelci sistemin dar mekân ve zamanını yeniden üreten, çarpıtılmış bir biçimde de olsa geniş zaman ve mekâna yer vermeyen filmler yer alır. Bu filmler de öbürleri gibi, dar mekân ve zamanları doğallaştırmaya, geniş bir hayat arayışının önünü kesmeye çalışırlar. İnsanın bu sistemden kaynaklanan darlaşma karşısındaki susuzluğunu, geniş zaman ve mekân ihtiyacını doğmadan öldürmek için kolları sıvarlar. İşte, *Yatağımdaki Kız*, bu türden bir filmdir. Kapitalizmin en önemli "tüketici birimi" aileyi, komedi biçiminin duygusal çekiciliğiyle ideal bir yaşamın temeli olarak sunar. Bu filmde çizilen aile, dar zaman ve mekânların güzel olduğunu anlatmaya çalışır. Filmdeki mimarın çizdiği ev projesi, bu dar zaman ve mekânları doğaya açarak bir yanılsama yaratır. Dar mekân ve zamanı aşmak doğaya açılmakla değil, toplumsallığı, insanı geliştirecek, yaşamı genişletecek bir biçimde örgütlemekle gerçekleşir.

Yatağımdaki Kız, yalanlar üzerine kurulu bir filmdir. Ne var ki filmin yalanları zayıf, zavallı ve gerçeğe benzer yalanlardır. Bu yalanlar, dar zaman ve mekânları yalan düzeyinde bile aşmaya izin vermez. Sinema, insanın düşgücüyle, estetik bilinciyle gerçekliği genişletmesinin bir aracı olacaksa, bu filmde tam tersi bir şeye dönüşmüştür.

Yalanlarda bile, sistemin insanı hapsettiği dar mekân ve zamanları yeniden üretmeye adanmış bir filmdir *Yatağımdaki Kız*. İnsanın yalanları bile, dar mekân ve zamanlara sıkıştırılmıştır.

Bir Köpeğe Üzülürsün

Bir köpeğe üzülürsün. Köpek kap-kacak devirir gülersin. Sahibinin üstüne su sıçratır... Kulübesinden kaçar... Havuza düşen çocuğu kurtarır... Heyecanlanırsın. Köpeği kaçırırlar. Öldürecekler yeni bir silahı denemek için... Damarlarındaki kanın akışı hızlanır. Abur-cubur seslerin gürültülü müziğine ayakların tempo tutar. Köpeği kurtarırlar, sevinirsin.

Amerikan sinemasının gizi nerede? Bir gizi var mı? Daha önemlisi, insanda yarattığı etki neye hizmet eder?

Hollywood, büyük besteci Beethoven'ın adını bir köpeğin tasmasına takmış, inanılmaz sığlıkta bir filmle bizi güldürmeye, üzmeye, sevindirmeye çalışıyor. Bizde bu duyguları uyandırması başarılı olması anlamına mı gelir? Eğer çok güldürürse, üzerse, heyecanlandırırsa, bu, *Beethoven*'ın iyi bir film olduğunu mu gösterir?

Hayır...

Tersinin geçerli olduğu düşünülse bile, *Beethoven* çok başarısız bir film. Bir "komedi" filmi olarak sunulur, ama güldüremez. Bir filmin insanda uyandırdığı duyguların niteliği önemlidir. Bir filmi değerlendirmede filmin güldürdüğü ya da ağlattığı durumun içeriği, seyirciye götürdüğü estetik bi-

linçtir belirleyici olan. *Beethoven* ve benzeri Hollywood filmleri kurdukları ortamla hep sistemi güzelleştirir, onaylarlar. Sistemin değerlerini empoze ederler bize. Sevgideğer Çengiz Gündoğdu, bunu şöyle açımlıyor "*Rüzgâr*"da: "Sistem, varolan ilişkilerin bütününden çıkan... sistemin devamına yarayan her görüngünün güzel görünmesini ister. Sisteme bağlı sanat eserleri de görüngüleri 'güzel' gösterir. Sinemayla... şiirle... romanla... resimle... Böylece sistemin sınırlarını aşmayan ortak bir estetik duyu yaratılır. Sistemin bütün verdikleriyle yetinen bir duyu... Bir insan... sistemin insanı..."(1) Sistem kendi yönünde koşullayarak oluşturduğu bu insana dayandırır sürekliliğini. İnsan, hayatı boyunca attığı her adımında, bu çabanın karşılığını sisteme öder. Aşklarından üzüntülerine, tepkilerinden öfkelerine, hayatın her alanında milim milim alır karşılığını sistem, bu estetik çabanın.

Bir köpek hikâyesinin ne ilgisi var, diyemezsiniz. Bir gün Kuzey Denizi'nde mahsur kalan balinalara üzülürsünüz, bir ülkede açlıktan ölen insanlar için kılınız bile kıpırdamazken. Karadeniz'e gelen yunus balığı için heyecanlanırsınız günlerce. Aynı günlerde maden kazasında ölen insanlardan daha çok duygulandırır bu sizi.

Sistem, bir savaşı bu duyarlılık temelinde yansıtmadı mı bize? Irak'ı yerle bir ederken, binlerce insanı öldürürken, savaş kurbanı olarak sunduğu başka bir zaman ve mekânda çekilmiş karabatak görüntüsüyle belirlemedi mi duygularımızı?

(1) Cengiz Gündoğdu, *Rüzgâr*, İnsancıl Yayınları, 1991, İstanbul, s. 73.

Beethoven filmi de bu bağlamda önemlidir.

Film, yarattığı aile imgesiyle sistemin "güzel"ini kakalar. Her karesinde bu hayatın bir başka sahnesi canlanır. Parlak ışıklarla yıkanır.

Adam köpeğe şu sözlerle ilenir: "Eşyalarımı, elbiselerimi, bütün hayatımı yok ettin." Bütün hayatı, eşyalarla ve elbiselerle eşdeğerdir. Gülme, mantıksızca kırıp dökmelerde aranır.

Kadın, seyirciye "kötü niyetli" olarak sunulan kişilere götürdüğü limonatanın içine tükürdükten sonra ikram eder. Bu ahlaksızlığa güldürür *Beethoven* filmi. İnsanın değerini "yararlılığına" göre belirleyen sistemin ahlakını bu gülmeyle doğallaştırır.

Bergson, "*Gülme*" kitabının bir yerinde "gülme"nin, "insanın sathi toplumsal isyanlarını" dile getirdiğini yazar. Hollywood'un "komedi"leri, bu saptamadaki "sathi"liğe yüzde yüz uyarlar ama "isyan" ortadan kaldırılmıştır. Sistemin komedileri isyanın yüzeyseline bile geçit vermez. Bu nedenle "komedi"leri güldürmekten acizdir. "Komedi" diye sıkıntı verici bir film çıkar karşınıza.

Sinemada, *Beethoven*'dan önce 5-6 filmin fragmanları gösteriliyor. Fragmanlar peşpeşe bir gerçeği apaçık kılıyor. Eğer filmlerin adını gösteren yazılar çıkarılırsa, bütün görüntüler birbirine benzediği için, birbirinden ayırt etmek mümkün değil filmleri. Bu, Hollywood'un hep aynı filmi çektiğini belgeliyor. Sistemi güzelleştiren hep aynı film...

Fragmanlardan çıkan bir sonuç daha var: Yiyecekte "fast-food"u getiren sistem, sinemada "hızlı anlatım"ı uyguluyor.

Son zamanlarda videoyla keşfedilen "görüntü çorbası" klipler, "fost-food"a daha uygun bir sinema. Hollywood klipler, fragmanlarla "post-hızlı sinema"ya geçebilir. Bir film için fragmanlar yetiyor artık. Hollywood filmlerini, fragmanlarını izledikten sonra izlemek çok dayanılmaz geliyor.

Sistem, gülmeni üzülmeni belirler. Şırnak, bombalanır, binlerce insan, çoluk-çocuk, yerini yurdunu terk edip göçerken, seni bir köpek için üzer... Bir köpeğe üzülürsün...

Metalaşmış Düğüne Duygusal Çağrı

Hollywood, durup dinlenmeden aynı şeyleri film diye karşımıza çıkarmaktan bıkmıyor. Bizler de seyretmekten bıkmıyoruz anlaşılan. Ama doğrusu, bunlar üzerine yazmak bıktırıyor. Çünkü sonuçta aynı şeyleri söylemek sıkıntısıyla yüzyüze geliyor insan. Bütün bu filmlerin adları ve oyuncuları değişse de, değişik öyküler anlatıyor görünseler de, sistemin temel değerlerini güzelleştirmekten ve onları yeniden üretmekten başka bir şey değil yaptıkları.

Hollywood bıkmaz, çünkü o bir makine. Pazar bulabildiği sürece işleyecek bir makine. Her film, bir sinema yapıtı olmaktan önce bir mamul orada. Ama asıl önemlisi işin kültürel yanı. Hollywood makinesi dünya yüzeyinde yayılan etkinliğiyle, milyarlarca insanın düşlerini kısırlaştırıcı gücüyle kültürel bir baraj aslında. İleriyi düşünebilmenin, varolanın dışına çıkabilmenin, değiştirerek daha güzeli gerçekleştirebilmenin önünde baraj... Sınırlanmış, tek boyutlu bir insan üretme makinesi...

Gelinin Babası, yıllar önce yapılmış bir filmin yeniden çekilmişi. Bir Amerikan düğününü anlatıyor. Amerikan kapitalizmi nasıl bir düğün gerektiriyor? Her şeyiyle metalaşmış

bir düğün. Metalaşmış bir aşk, elbette tırnak içinde bir aşk bu, metalaşmış bir düğünle sistemin temel kurumu aileye götürüyor. Buna aşk denebilir mi? Filmin ortasında kız, nişanlısı düğün hediyesi olarak modası geçmiş bir eşya verdi diye ona darılıyor. Düğün bir "düğün koordinatörünün" düzenlemesiyle tam bir alınıp satılma ve pazarlık ekseninde gerçekleştiriliyor. Filmin yaptığıysa, gülmenin etkisinden yararlanarak bu durumu doğallaştırmak ve seyircinin perdede yaşanan bu alışverişe katılımını sağlamak.

Son derece sıkıcı bir film *Gelinin Babası*. Bir kere işin özü anlaşılınca, komedi diye, duygusallık diye uydurulan her sahne bıktırıyor insanı. Bir insanın konuşma kusurlarını, şivesini espri diye sunuyor.

Kilise, filmdeki baş yerini alıyor. Bir filmde kilisenin bu biçiminde esetize edilmesi, neden bu kadar olağan geliyor bize? Türkiyeli bir yönetmen, imam nikâhını gösterse, acaba bu kadar sevimli gelir mi? Yoksa, gerici diye eleştirmez miyiz, yönetmeni? Kilise, metalaşan düğünü dinin arındırıcı vaftizinden geçiriyor. Gelinin babası, her şeyi para demek olan bu düğün karşısında çaresiz; kilise de parayla kiralanıyor.

Bu film, komedinin içler acısı durumunu düşündürüyor öte yandan. Komedi, burada, son derece tatsız bir durumun sevimlileştirilmesine hizmet ediyor. Metalaşmış düğünü, metalaşmış duyguları, gülmenin hafifleticiliğiyle güzelleştiriyor. Ama son derece çirkin bir durum yaşanan. Hollywood bu çirkinliğe gülücüklerle, tatsız bir filmle bir maske takmaya çalışıyor.

Sinemada Çizgi Film Gerçekçiliği

Ölüm Kadına Yakışır filmi, televizyon dizilerinde geliştirilmiş komedi kalıplarını bir filmin süresi boyunca uç uca ekliyor. Bu filmin bir başka kaynağı ise, çizgi filmler. Son dönem Amerikan sinemasında çizgi film ve romanların uyarlanması temel eğilimlerden biri. İlk göze çarpanlar Süperman türü "yüceltilmiş" kahramanların filmleştirilmesi. Ancak *Ölüm Kadına Yakışır* filmi, çizgi film uyarlamasında önemli bir noktayı daha görünür kılıyor. Bu, son dönem Amerikan filmlerinde, "çizgi film gerçekçiliği" diyebileceğimiz bir anlatım yönteminin kullanımıdır.

Çizgi filmler için ilk söylenen şeylerden biri, çizgiye dayandığı için sınırsız bir yaratıcılık özgürlüğü sunmasıdır. Buradaki yaratıcılık özgürlüğü, sinemanın teknik koşullara bağımlılığına karşın, çizgi filmin, sanatçının imgelemini özgürce perdeye getirebileceği bir teknik bağımsızlık sunmasına dayandırılıyor; yoksa estetik yaratıcılık açısından, çizgi filmciyle sinemacı arasında bir özgürlük farkından söz edilmiyor. Fiziksel zorluklardan kurtulmuş bir insan, mekân ve zaman kullanımı, çizgi film sanatçısını yaratacağı imgelerde daha sınırsız kılıyor. Belki de bu maddi zorunluluklardan

uzaklaşma, televizyonda sık sık gösterilen *Ağaçkakan, Atom Karınca* vb. çizgi filmlerde, patlayan bombalar, üstünden geçen arabalar, düşülen uçurumlar sonucunda hiçbir şey olmamışçasına ayağa kalkan ve yaşamaya devam eden çizgi film kahramanlarını doğuruyor. Çizgi filmcinin teknik özgürlüğü, burada, imge dünyasında bir yaratıcılık olarak ortaya çıkmıyor da, yaratılan imgelerin fiziki nedenselliklerini ortadan kaldırmaya götürüyor. Burada artık söz konusu olan çizgi filmin tekniği değil, yarattığı imgeleri üzerine oturttuğu dünya ve bu dünyanın iç gerçekliğidir. Bu iç gerçeklik, maddi dünyanın gerçekliklerinden kopmuştur. Orada fiziki yasalar geçerli değildir. Ölenler dirilmekte, bombalar yalnızca is izi yapmaktadır. İşte, böylesine bir dünyanın gerçek sunulmasına "çizgi film gerçekçiliği" diyorum. Bu, gerçekdışı bir dünya kurma yöntemidir.

İşte, *Ölüm Kadına Yakışır* filminin dünyası tam da bu çizgi film dünyasıdır. Orada maddi dünyanın nedenselliklerı ortadan kaldırılmıştır. Bu film, somut bir çizgi filme dayandırılmasa da, bir çizgi film uyarlamasıdır. Orada ölüler dirilir, şatonun çatısından düşenler ölmez, büyülü bir sıvı ölümsüzlük verir vs... Yalnız burada şöyle bir soru çıkıyor: Bu, bir komedi filmi, komedide ise abartma zorunlu bir yöntem değil mi? Komedide abartma, gerçekdışı imajlar çizilmesi temel yollardan biri; ne var ki, çizgi filmlerde ortaya çıkan abartma ve gerçekdışılığı içeriğine göre ayrı bir yere koymak gerekiyor. Komedi, nitelikli komedi dış dünyaya, topluma ve insanlara karşılık düşen bir abartmalar evreni kurar. Abartma-

ya karşın, abartılanların içine oturtulduğu evren gerçektir. Abartma gerçeği duyumsatır. Komedinin hiciv etkisi, gerçeğe bu yönelişinden çıkar. Gogol'ün öyküsündeki bir ekmeğin içinden çıkan "burun"un serüvenlerini merakla izleriz; bu abartılı serüven baskıcı ve sınıfsal egemenliğe dayalı bir toplumun insanlık dışı yüzünü eleştirel bir gerçekçilikle gösterir bize. Çizgi film gerçekçiliğinde ise, komedi hiciv özelliğini kaybetmiştir. Abartma, kendi başına bir amaç olmuştur. Gerçekle bir hesaplaşma ortadan kalkmıştır. Çünkü burada abartılı durumları birbirine bağlayan eksen gerçekçi değildir artık. O nedenle çizgi filmler ve bu yöntemle çekilen *Ölüm Kadına Yakışır* filmi güldürmez bile.

Yine de bir eksen vardır. Filmin sonundaki papazın vaazı bu ekseni ele verir. Bu eksen, papazın vaazında dışavuran kapitalist sistemin hakikatleridir. O nedenle en komik sahne de burasıdır. Eğer gerçekçi bir gözle bakıyorsak, böyledir bu.

Irk Önyargılarına Yüzeysel Eleştiri

Missisipi Masala filminde, birbirini seven iki gencin ayrılmasında "ırk önyargıları" mı, yoksa, halı temizleyicisi gencin iflas etmesine neden olan ekonomik ilişkiler mi daha önemlidir? *Missisipi Masala*, birincisini önemli göstermeye çalışıyor.

Baştan belirtmeli. *Missisipi Masala* güzel bir film değil. Güzel olmaması, anlatmaya çalıştıklarının yüzeyselliğinden ve bunları anlatış biçiminden kaynaklanıyor. Anlatmaya çalıştıklarının başında "ırk önyargılarının" yanlışlığı geliyor. Ne var ki, ırk önyargıları ve milliyetçilik derinlemesine ele alınmamış; onları üreten toplumsal ve tarihsel ilişkiler görmezden gelinmiş. *Missisipi Masala*'nın anlatış biçimi ise son derece kötü. Yönetmen Mira Nair, sanki bir Yeşilçam filmi çekmiş. Filmdeki bütün ilişkiler, perdeye getirilen durumlar, özellikle yardımcı karakterler, kullanıla kullanıla birer klişeye dönüşmüş Yeşilçam imgeleri. Filmin bir yerinden sonra Yeşilçam'dan ders almış, kalıplaşmış, verili imgeleri harmanlayan bir yönetmenle karşı karşıya olduğunuzu düşünüyorsunuz.

Uganda'dan sürülen Hindistan kökenli aile ve onların 20 yıl sonra Amerika'nın Missisipi'sindeki sönük yaşamları ki-

şisel bir dram düzeyinde ele alınmış. Hindistan kökenli Ugandalı aileyle, Missisipili zenciler arasında yaşananlar, yüzeysel bir bakışla, ırkçılık önyargılarına dayandırılmış. Bu önyargılar, kurtulamayacakları kaderlerini çizer. Filmin anlatmak istediği, "değişik ırklardan insanlar eşittir, kardeştir" düşüncesi de iyi niyetli, ama etkisiz ve yüzeysel bir temenni olmaktan öteye gitmiyor.

Irk ya da milliyet düşüncesi ebedi değil. Belli bir tarihi süreç içinde günümüzdeki anlamına kavuşuyor. İnsanlar arasında bir "bağ" olarak millet, burjuvaziyle tarih sahnesine çıkıyor. Bir dönemden sonra, "millet bağı"nın burjuvazi için de önemi azalıyor. Uluslararası tekeller döneminde "millet" ile burjuvazinin ilişkisi son derece çelişkilidir. Günümüzde yeniden yükselen "millet bilinci", milliyetçilik, bugünün dünyasında bu çelişkili ilişkinin izlerini taşıyor. Burjuvazinin gelişimiyle ortaya çıkan ve milli devletlere götüren milliyetçilik, bugünün dünyasında yeniden parlayışını, deyim uygunsa, bir "tıkanışa" ve "eşitsiz gelişmeye" borçlu.

Marx'tan beri ve sosyalizmin realizasyonuyla aşılan, aşılmış olması gereken milliyetçiliğin, "millet bağı"nın bugün yeniden önplana çıkışı, insanlar arasında toplumsal temelde eşitlikçi bağlar örmeyi amaçlayan sosyalizmin çözülüşüyle açıklanabilir. Tıkanış, milliyetçiliğin insanlık açısından aşılamamış olmasından kaynaklanıyor.

Eşitsiz gelişme ise, ortadan kaldırılamamış toprak sömürgeciliğinin aşılması mücadelesinde milliyetçiliği gündemde tutuyor. *Missisipi Masala*'nın "ırk" veya "milliyet" önyargıla-

rına yaklaşımı bu ilişkinin üzerini örtüyor. Filmin zenci halı temizleyicisi, Hindistan kökenli kızı sevince, kızın çevresindeki müşterileri onu bırakıyorlar. Böylece iflas ediyor. Banka, verdiği krediyi geri alıyor. Zenci genç âşık olduğuna pişman ettiriliyor. Burada eleştirilen "ırk önyargılarıdır". Eğer onlar olmasa, zenci genç iflas etmeyecek, her şey tıkırında işleyecektir. Mira Nair, burada sistemi kurtarıyor. "Irk önyargılarının" yüzeysel eleştirisi, "meta sisteminin" doğallaştırılmasına hizmet ediyor.

Oysa, sevgi için, ırkçılıktan daha tehlikelisi bu metalaştırıcı sistem değil de nedir? İnsanın bütün değerlerini "en gerçek değerinden kıymetlendirilmek üzere" pazara indiren bu sistem, duyguları da ihmal etmez.

Filmdeki zenci genç de iflas edince sevdiğine pişman olacak hale gelir. Bu ilişkiler, sevgi korkağı insanlar üretir. Ömürlerini meta üretimi için ve metaların değişim sürecine hizmet etmekle geçiren insanlar, geriye kalan zamanlarda "sevme takatini" bulamazlar.

Verili imgeleri harmanlayan *Missisipi Masala*'daki "aşk" da bunu doğrular. Derinliksiz bir aşktır bu. Tutkudan yoksun, sıradan bir ilişkidir izlediğimiz.

Değinilmesi gereken bir nokta daha var. *Selam Bombay*'ın içten yönetmeni Hollywood'a girince, ikinci filminde bu düzeysizliğe indirilmiştir. Sistem, yetenekleri de törpüler...

Magazin Diliyle Sinema

Temel İçgüdü filmini izlerken tekelci kapitalizmin papazlarını düşündüm. Ortaçağın papazları ölçüsünde etkin ve egemen bu papazlar, bu sistemin ideologları kuşkusuz. Gazetecisinden tarihçisine, öğretmeninden bilim adamına, bilgiyle ilgili bütün alanlarda çalışanları birer papaza dönüştürerek, yeniden üretiminin ideolojik dayanaklarını oluşturuyor bu tekelci sistem. Ancak papaz çağrışımının, *Temel İçgüdü* filmiyle somut bağlantısı başka bir noktada. Bu papazlık mesleğinin Ortaçağdaki temsilcilerine biçimsel olarak da benzeyen bir grubunu karşımıza getirmesinde: Bunlar psikiyatristlerdir. Papazlık benzetmesi, özellikle *Temel İçgüdü*'deki psikiyatrist imajlarıyla, bu meslek mensuplarının üzerine biçimsel olarak da tıpatıp uyar.

Kilise ve papazlık bu sistemde de varlığını sürdürür, ama etkinliği Ortaçağ ölçüsünde değildir. Kilisenin azalan etkinliğini işte bu yeni papazlar, kapitalist ideologlar bütünler. Bu papazlık etkinliğinde Hollywood'un ise büyük bir rolü vardır. Her Hollywood mamulü bir vaazlar sentezidir. *Temel İçgüdü* de bu sentezlerden biri. Ancak papazlaşmanın ipuçlarını açığa çıkarmak için bu vaazı tersten çözümlemek gerekiyor.

Temel İçgüdü, adının çağrıştırdığını somutlayan bir film. Bunu iki düzlemde düşünmek mümkün. Birincisi, ele aldığı kişileri içgüdüler düzeyinde yansıtıyor. Kahramanlarının bütün davranışları içgüdülerden daha yukarıya, bilişsel bir düzeye çıkmıyor. Burada bir noktayı atlamamak gerekiyor. İçgüdüler, sistemin verili kuralları, ahlaki ve hukuki normları üzerinde bir karmaşa yaratıyorlar. İçgüdünün egemenliği, bu normların dışına sürüklüyor insanı.

İkincisi, *Temel İçgüdü*, biçimsel düzeyde de içgüdüsel bir ilkellikten öteye gitmiyor. Bu filmin sinema dilini belirleyen şey, izleyicide içgüdüsel tepki yaratmaya yönelik ne varsa bir araya getirmek: İğrenme, korku, şaşkınlık, kaygı yaratan birçok şey... Kadın ve erkek bedeninin pornografik sömürüsünden en vahşi öldürme sahnelerine, ne varsa bir araya getirilmiş bu filmde. Filmin anlatımı, bütün bu öğeleri sansasyonel bir biçimde, hızlı bir kurgu, hareketli bir kamera aracılığıyla bulamaç bir dramatik yapıya dökmekten ibaret. Bu dili magazin basınının diline benzetebiliriz. Bir başka yazıda, *Temel İçgüdü* benzeri bir film için de bu benzerlik ilişkisini vurgulamıştım.(*) Burada bu benzetmeyi şöyle geliştirmek mümkün. *Temel İçgüdü*'nün yalnızca anlatımı değil, yaslandığı "akıl" da bir "magazin akıl"dır. Bunu şöyle açabilirim: Magazin dili, bu dilin yaslandığı akıl, gerçekliği bir "şok"a dönüştürmeye dayanır. Gerçekliği "şok" yaratacak bir hale getirmek için, bütün nedensellikleri ortadan kaldırmak veya çarpıtmak gerekir. Magazin dili içinde, cinayetler,

(*) Elinizdeki kitabın 296-299 sayfalarındaki yazı.

"aşklar", sosyete gerçeklik içindeki ilişkilerinden soyutlanmış, nedenselliklerinden koparılmış ve abartılmış olarak karşımıza çıkarılırlar. Bunun yarattığı bir düşünme biçimi, bir "magazin akıl" ortaya çıkar. Bu "magazin akıl", elbette bilişsel olanın, bilimsel, çözümleyici bir aklın karşıtıdır. Bu bilişsel aklı yıkabildiği ölçüde magazinleşir ve "şok"lar üretmeye elverişli hale gelir.

Temel İçgüdü filmi böylesi bir "magazin akıl" üzerine kuruludur. "Kilise aklı"nın gerçekliği metafizik nedenselliklerle açıklaması, burada "magazin aklı" aracılığıyla sağlanır. *Temel İçgüdü* de metafizik nedenselliklerle açıklar içerdiği olayları. İşte bu noktada "içgüdü", içgüdünün analizcisi papazlar devreye girer: Psikiyatristler. Psikiyatristlerin papazlığı, insan eylemlerini "içgüdülerle" açıklayan metafizik anlayışta somutlanır. Kilisenin metafiziğinin yerini burjuva psikolojisinin "içgüdü metafiziği" alır. Bu metafizik, kilisenin Ortaçağda yaptığını, insani olan her şeyi reddetmeyi, insanı, aşabildiği ölçüde insanlaştığı "içgüdülere" geri götürerek yapar. İnsanın insanlaşması, toplumsallaşma ve "içgüdülerini" kültür içinde biçimlendirmesi süreci boyunca ilerler. "Temel içgüdü" türünden metafizik kavramlarla ve magazin aklıyla sinema yapmak, insanı, insanlığını yitirdiği bir noktada karşımıza çıkarmaktır.

Temel İçgüdü, sistem söz konusu olunca içgüdüleri dizginler. İçgüdüler, bugünün toplumu tekelci kapitalizmin toplumsal normları içinde gerçekleşmelidirler. Filmin son sözü de bu olur: "Sevişiriz, çocuklarımız olur ve muradımıza ere-

riz." Kilise de, Ortaçağda daha başka türlü düşünmüyordu. Tekelci kapitalizm çağında belki sevişmeye yüklenen rol biraz daha fazladır. Ama sevişme de yalnızca bedensel bir eyleme indirgenmiştir. İçgüdüsel düzeyde idealize edilmiştir. "Çocuklar", kilisenin de sevişmeden beklediği üründür. "Murat" ise, tekelci kapitalizmin bu "içgüdü cinsellik" ve "çocuklar" bütününden beklediği evlilik ideolojisidir.

"Pastadan Dilimler"den Çürüntüden Dilimlere

Hitchcock, filmlerini pastadan dilimlere benzetiyordu. Filmlerin son derece ayrıntılı işlenmiş yapısıyla, çekimlerine gösterilen titizlikle, çizdiği kişiliklerin ve yaşadıklarının gerçekten uzak oluşuyla belirleniyordu bu pasta. Bu saptamaya karşın Hitchcock filmlerinin en etkileyici yanlarından biri, çizdiği gerçekdışı atmosferin iç gerçekliğine titizlikle uyması, gerçekdışı bir olaylar bütününü, inandırıcı kılacak bir anlatımı ve kurguyu kurabilmesiydi. Bugün Hitchcock'a özenenlerin bıraktıkları ilk özellik de bu oldu. Böylelikle, Hitchcock'un François Truffaut ile yaptığı uzun konuşmada altını çizdiği bayağılaşma ortaya çıktı. Titizlikle anlatılamayan bir gerilim sahnesi kolayca bir abartı ve sahtekârlık gösterisine dönüşebiliyordu.

Gerçeği Arayış filmi, bu sahtekârlık gösterisine bir örnek. Bu berbat film, Hitchcock'ta anlamlı bir nitelik kazanan bir sürü öğeyi, sinir bozucu bir abartıyla ve göz boyayıcı bir kurguyla bir araya getiriyor: Freud'çu psikoloji kırıntıları, rüya yorumlarından gerçeğe ulaşma, zanlı durumuna düşen suçsuz karakter, sigorta tazminatı için kurgulanan cinayet...

Ama bütün bunlar bir televizyon filminin ilkel dili içinde bir çorbaya dönüşüyor.

Filmde psikiyatrist, Freud'dan haberdar olan herkes için bir sır sayılamayacak bir rüya yorumunu bir psikiyatri kongresinde duyunca, ipucu yakalamanın heyecanıyla bir kütüphaneye koşuyor. *Gerçeği Arayış*'ın bu tipik sahnesinde dışavuran mantık düzeyi seyirciyi aptal yerine koyuyor. Birinci sınıf psikoloji öğrencisinin bildiği bir rüya yorumunu, psikiyatristimiz düğümü çözen ipucu olarak buluyor.

Daha önemlisi, Hitchcock'ta birer karakter düzeyinde çizilen kişiler, burada birer kuklaya indirgeniyor. Bu, oyunculardan başlıyor. Derinliksiz yüzleri ve oyunlarıyla Richard Gere ve Kim Basinger, Hitchcock oyuncuları, James Stevart, Grace Kelly, İngrid Bergman ve Gary Cooper'la karşılaştırıldığında, birinciler son derece düzeysiz. Buradan, Hitchcock sinemasının güzel bir sinema, Hollywood dışı bir sinema olduğu sonucu çıkarılmamalı, ama Hollywood ölçütleri içinde yüksek bir yeri var bu sinemanın. Şimdiki taklitlerinin geldiği yer ise, bu düzeyden bir çukura inildiğini gösteriyor. Pastadan dilimlerden değil, küçük bir şahsiyet kırıntısına bile izin vermeyen bir seri üretimden, her şeyi standartlaştırıcı bir işleyişin ürünü olan çürüntüden dilimlerden söz edilebilir artık.

Filmin dili de, genel geçer baş çekimlerinin arka arkaya eklenmesine dayanıyor. Mekânı ve zamanı hiçe sayan bir kurgu uygulanıyor. Böylelikle, sıkıcı bir film izliyoruz. Konuşanın yüzünü izliyoruz öbürünün omzundan, söz öbürü-

ne geçince kamera da ona geçiyor. Mekânın dışlandığı bu sinema, iki yerde mekânı vurgulamaya özen gösteriyor: Hapishane ve mahkeme. Sistemin bu iki kurumunun gerçekliği bütün katılığıyla vurgulanıyor. Öbür mekânlar ise derinliksiz yakın plan çekimlerde siliniyor. Böylelikle, insanın bütünsel olarak ortaya çıkabilmesi, mekân içinde, zamanın akışı içinde varoluşuyla yansıtılması gözardı ediliyor.

Burada insanlar, özenle kurgulanmış, yetkinlikle çizilmiş bir dünyadan değil, derinsizlik ve şahsiyetsiz yüzleri ve soyutlanmış görüntüleriyle, her izleyenin kendisini bulabildiği boş kalıplarıyla çürümüş bir sistemden dilimler sunuyorlar.

Başrolde Din ve Aile

Amerikan sinemasının üzerine titrediği iki olgu var: Din ve aile. En ilgisiz görünen filmde bile karşımıza çıkarılır bu iki olgu. Din ve Amerikan ailesini bıkmaksızın anlamlı, doğal ve güzel gösteren sinemanın bir parçası olduğu kitle iletişim sürecini de alırsak, tekelci kapitalist sistemin varlığını ezeli ve ebedi sunmada dayandığı üç temel ortaya çıkar.

Burada şaşırtıcı görünen, aynı ilkel, bayağı, tutucu, kısıtlayıcı değerlerin bu denli ısrarla sürekli tekrar edilerek nasıl yenilir yutulur kılındığıdır. Bu bayağı filmlerin, büyüleyici bir ortama sokarak ideolojik tezlerini izleyiciye içerebilmesi, üstelik bunu izleyicide belli ölçüde heyecan uyandırarak yapabilmesi nasıl mümkün olmaktadır? Bu soruların yanıtını belki de izleyicide aramak gerekiyor. İzleyici, bu koşullandırıcı, ilkel bir estetiğe dayalı, bayağı filmleri nasıl yadırgamaksızın izleyebiliyor, etkilenebiliyor?

Korku Burnu, üzerinde ancak bu bağlamda, olumsuz anlamda durmayı gerektiren bir film. Din ve aile başrolde. Din ve aileyi başrole çıkarmak için başvurulan en elverişli yöntemlerden biriyle sunuluyor: Korkuyla. Uyandırılan korku,

din ve Amerikan ailesinin koruyucu kanatlarına sığınmaya çağırıyor filmin kahramanlarını ve izleyicilerini.

Korku Burnu'nun ayırıcı yanı şurada: Martin Scorsese'in yönettiği bir film bu. Geçenlerde, Fırat Kitap Galerisi'nde, "Sinema ve Gerçeklik" konferansında sevgideğer Rekin Teksoy'un vurguladığı bir durum var: Hollywood'un "starlar" yaratarak izleyiciyi koşullandırması, bu starlarla bir özdeşleşme, bütünleşme sürecine sokması. İşte bu filmde, bu "star sistemi"nin yönetmen üzerinde uygulanmış biçimine tanık oluyoruz. Martin Scorsese kimdir? '80'li yıllarda, Türkiye'de sinema eleştirisi yazanların önemseyip göklere çıkardığı bir Amerikan yönetmeni, *Taksi Şoförü* filminin yönetmeni. Eleştiri olmaktan çıkmış yazılarla yaratılan bir saygınlık, önemlilik halesiyle taçlandırılmış bir "star yönetmen".

Sinema izleyicisinin azaldığı ve elitleştiği koşullarda star sisteminin oyuncudan yönetmene kaydırılması bir zorunluluk olarak ortaya çıktı. Azalan izleyici, sinemada yönetmenin önemini gözönüne alarak film seçiyor, ölçütlerini ona göre belirliyordu. Bu durumda, Hollywood estetiği ve pazarlamasının paralelinde oluşmuş bakış açılarıyla yazan memur kalemlerin, bazı yönetmenleri starlaştırması gecikmedi. Star oyuncuların yerini star yönetmenler aldı. Bu star yönetmenlerden biri de Steven Spielberg. Bu arada, yaratılan "teknoloji fetişizmi", birer bayağılık abidesi filmleri önemlileştirdi.

Starlaşma eleştirel bakışın son bulduğu noktada başlıyor. Starlaşmayla eleştiri etkisizleşiyor. Eleştirellik, sinema adına yazanlarda silinince, bunun izleyiciye yansıması gecikmedi.

Böylece izlediği filmlerle ilgili bir değerlendirmede bulunamayan, ne sunulursa, ne övülürse onu kabul eden bir seyirci oluştu. İstisnaları bir yana bırakılırsa, bugün, bu koşullanmış seyircinin, Türk sinemasının da önündeki en büyük engellerden biri olduğu söylenebilir.

Korku Burnu işte böyle bir ortamda karşımıza çıkıyor. Alabildiğine ilkel bir öykü; karton kişiliklerle, güldüren bir korku atmosferinde perdeye getiriliyor. Hele filmde Robert de Niro'nun oynadığı bir kötü adam karikatürü var ki, gülmekten öldürüyor. Korkutucu ve çirkin kılınmaya çalışılmış bu karikatürün tehdidi altında bir mutlu aile tablosu çizilir. 16 yaşındaki kızlarının "masumiyeti", "bekâreti" ve "hayatı" tehlikededir. Bu şematik film, bir papazın vaazını aratmayacak biçimde Hıristiyanlığın aile değerlerini ve ahlakını propaganda eder: Sonuçta kazanan bu değerler olacaktır.

Kötülük karikatürü öldüğünde, filmin kahramanının "elini kana bulaması" özenle önlenmiştir. Kötülük karikatürü, ilahi güçlerin yardımıyla, çıkan fırtınada denize düşerek ölür. Hak ettiği cezayı bulmuştur. Kadın, çamura bulanmış, kirlenmiş, sahildedir; güçlükle doğrulur, ayağa kalkar. Kötü adam, başaramasa da ona tecavüze yeltenmiştir; elinin yüzünün çamuru, belki de bunu ima etmek içindir. Kızı ise bütün saflığıyla kurtulmuştur, anası gibi çamurlanmamıştır. Yaşadıklarını bir kâbus varsayarak unutmaya zorlar kendini.

Ama çıkarılan ders, hiç unutulmamalıdır: Sıkıntıya düştüğünüzde din ve onun öngördüğü biçimiyle aile sizi koruyacaktır...

Statükoya Çağıran Güvensizlik

Magazin basını bir dildir. Bu dilin içinde bir cinayet, bir intihar, bir protesto gösterisi nesnel gerçekliklerine yabancılaşarak kaybolup gider, bambaşka bir yüzle karşımıza çıkarlar. Magazin dili ya da bugün Türkiye'deki yaygın gazetecilik diliyle anlatıldığında soygunlar, cinayetler, intiharlar çevreden ve toplumdan alabildiğine koparılmış, neden-sonuçları kendi içinde taşıyan tekil olgulara indirgenmişlerdir. Sansasyon, ifşaat, abartı ve çarpıtma insanın bilincinde nereye, nasıl oturtacağını bilmediği bir olgu yaratır. Magazin dilinin sunuşuyla bir olgu, izleyen için bir "şok"tur. Bilincinde, gereğince çözümleyip bir bütün içine yerleştiremeyeceği, kısacası anlamlandıramayacağı bir şok. Yeşilçam da benzeri bir dili kullanır. Hollywood sineması da, onun kardeşi. Özellikle cinayet ve "korku filmlerinde" bu sansasyonel dil çıkar karşımıza.

Beşikteki El bu dille konuşan bir film. Bu kitabın önceki sayfalarında üzerinde durduğumuz *Korku Burnu* filminin bir benzeri. Burada "korku karikatürü" yerini bir "hainlik", "cadılık" karikatürüne bırakıyor.

Hastalarından Claire'e sarkıntılık yapan jinekolog, bu durumun ortaya çıkmasıyla intihar ediyor. Bu olayın şokuyla

çocuğunu düşüren doktorun karısı, Claire'den intikam almak için onun evine dadı olarak giriyor ve binbir tuzakla Claire'i öldürüp yerine geçmeye çalışıyor.

Şu kısa özette bile, filmin mantığının kabalığı ve basitliği şaşırtıyor insanı. Magazin dili, kocasının intiharıyla sarsılan kadının çocuğunu düşüreceğini, "histeroktami"ye, rahminin alınmasına yol açacak bir şok geçireceğini anlatıyor. Kocanın intiharı kesin bir sonuçla intikam duygusuna yol açıyor.

Filmin öyküsü içinde her şey öylesine ikiyüzlüce planlanmış ki, burada, jinekoloğun eşi Peyton'u intikama iten kocasını kaybetmek değil, o, "yuvasının" yıkılmasının intikamını almak için harekete geçiyor. Sonuçta, Claire'in yerine geçerek kaybettiği "yuvaya", "aileye" yeniden kavuşmak istiyor.

Filmde yaratılan bütün gerilim, burada "aile"de somutlanan statükonun yıkılma endişesinden kaynaklanıyor. Seyirci, Claire'in öldürülme tehlikesine, onun yaratacağı acıdan çok, Claire'in kocası ve çevresinin gözünde olumsuz bir duruma düşeceği kaygısıyla yaklaşıyor. Çünkü dadı kurduğu "tuzaklarla" aileyi içerden çökertmeye başlıyor.

Beşikteki El filmi yarattığı gerilimle bütünüyle bir şoktur. Filmin hızlı kurgusu içinde seyirci bir güvensizlik batağına düşürülür ve tedirginliğiyle bütün enerjisini, "ne güzel huzurla akıp giden aile yaşamının" bozulmasından duyduğu endişeye aktarır.

Bu, ideolojik planda, "dış ve iç mihraklar" biçiminde yaratılan politik korkunun aile düzleminde yeniden üretilmesidir. Burada, sistemin, insanı sınırlamada ve belirlemede

egemenlik aracı olarak ailenin, onu tehdit edebilecek tehlikelere, "içeriye sızmış dadı"ya karşı güvene alınması kaygısı dışavurur. Yaratılan korku ve güvensizlik şoku, insanı ailenin dar kalıplarına sıkı sıkı sarılmaya ve toplumdan, öbür insandan kopmaya sürükler.

Tekelci sistemin insanda yarattığı tek boyutluluğu, öbür insanlarla ilişkilerinde ortaya çıkan sorunları, insanın bu toplumdaki "atomize" konumunu aileyi yücelterek rasyonelleştirmeye çalışır. Yalnızlaşma karşısında aileye sığınan insan için bir yanılsama yaratılır. Oysa, gerçekte atomize insanın, güven ve huzuru, öbür insanla ilişkiyi aile içinde arayışı, "atomize bir aileye" götürecektir.

Öte yandan, *Beşikteki El*, çocukların emeğini çeken ve onları sahiplenmeye çalışan "kötü dadı" imajıyla bir "analık sorununu" gündeme getirmektedir. Bertolt Brecht'in o harikulade oyunu Kafkas Tebeşir Dairesi'nde yıktığı ve yepyeni bir içerik kazandırdığı "analık davası", burada "kan"a dayandırılmaktadır. Brecht, "Çocukların anası onların emeğini çekenlerdir," diyordu oyununda. Buradan özel mülkiyet sorununa uzanıyor, üretim araçları onları emekleriyle işletenlerindir sonucuna varıyordu.

Tekelci sistemin son dayanaklarından kapitalist aileyi koruyan bir film olarak *Beşikteki El*, elbette, tersini savunuyor. Hain dadı, başkasının çocuğuna, onun "kanından" gelen çocuğa sahip çıkmaya kalkıyor.

Finalde, yardıma yetişen ise akıl özürlü işçi, zenci Solomon olacaktır. Film, kurnaz, akıllı ama hain bir planla ama-

cına ulaşamayan dadıya karşı, akılsız işçi Solomon'u çıkarıyor. Patronlarına sadık, ama aptal.

Film, emekçilerin de akılsızını güzelleştiriyor. Akılsız Solomon'u idealize ediyor.

Magazin bir dildir. *Beşikteki El*'in dili bu dildendir. Filmi haber yapan bir magazin dergisinin, "Bizim cadı dadılarımız" başlığıyla çerçeve içinde verdiği haber de bunu kanıtlıyor.

İkisi aynı sayfalarda yanyana getiriliyor. Birbirini bütünlüyorlar. Gerçekliği çarpıtmada ve sistemin bağlantılarının üzerini örtmede...

Şematik Sinemanın Halesi

Ortaçağ'da kilisenin güdümündeki resim sanatında İsa'nın, Meryem'in ve azizlerin kafalarını çevreleyen bir hale vardır. Bu resim böylelikle, şematik bir biçimle kutsal kişiyi kutsal olmayandan ayırır. Kilise resminin temel işlevi, Hıristiyanlığın değerlerini geniş kitlelere içerebilmekte düğümlenir. Ortaçağın katedralleri, kiliseleri, duvarlarında kilisenin dogmalarını resmeden ve birbirinin tekrarı şematik resimlerle, kilisenin hakikatlerini tekrar tekrar estetize ederler.

Günümüzde ise sistemin temel hakikatleri, en sonuncu ve en önemli iki sanatta, kilise resmi benzeri bir şematiklikte ve yoğunlukta dışa vurulur: Reklam ve Hollywood sinemasında. Reklam, grafikten sinemaya geniş bir alanı yağmalar. Kapitalist sistemin tüketim mallarını mümkün olan her köşeye yaymak için. Hollywood sineması ise, reklamın mamuller somutunda yaptığını genelleştirir. Meta üretiminin ve pazarlanmasının temel ilişki olduğu kapitalist sistemin ahlaki, hukuki, felsefi, bilimsel bütün değerlerini şematik bir biçimde estetize ederek genelleştirir. Sistemin manevi değerlerini yaygınlaştırır. Sinema, belki de kapitalist sistemin ideolojik aygıtları içinde, kilisenin feodal sistemin ideolojik etkinliğin-

de tuttuğu yeri tutar. Bu nedenle Hollywood'dan çıkan filmler, tarihi olarak geçersiz, insana karşıt bir sistemin yeniden üretimini yaptığı için son derece çirkindir, tatsızdır. Hepsi birbirinin tekrarıdır. Reklam ne kadar estetikse, insana ne kadar heyecan veriyorsa Hollywood sineması da o kadar etkilidir; o kadar estetik haz uyandırıcısıdır.

Reklamın dili, Hollywood'un diliyle bütünleşir. Reklamı bir anlamda hoşgörmek, bu sözcüğü yazmak benim için imkânsız olsa da, mümkündür. Tekil, somut bir mamulün abartılı sunumuna dayanır. Sinema ise, insanın bugüne kadar ürettiği bütün insani değerleri, manevi değerleri, sistemin sürekliliği uğruna yağmalar, sistemin hizmetine en uygun kalıba döker. Bu kalıbı her karesinde insana kakalamaya çalışır. İnsanın özgürleşmesini, sistemdışı değerler edinerek insanileşmesini ketler. İnsanı aşındırır.

Bu etkinlikte sinemanın araçları vardır. Sinema, öbür sanatların geliştirdiği anlatım dillerini yapısında toplayarak, insanı etkilemekte sanatın bütün kazanımlarını bu işlev için yağmalar. İnsanın "imgesel" karşısındaki savunmasızlığı, dramatik anlatımın kolayca algılanabilme gücü, bu etkinliğin temel dayanağıdır.

Genç Bekâr Bayan Aranıyor filmi de bu şematik sinemanın tatsız mamullerinden biri. Şematik bir "iyi", "başarılı" ve "mutlu" kadına karşı, "kötü" ve "deli" bir kadın çıkarılır. Kötü kadın bir deli olarak sunulur. Bu şematik sinema, gerçeği alabildiğine tersyüz göstermeye çalışır. Burada, bir hastalık, kötülükle özdeşleştirilmiştir. Bu sinemada, kötü kahramanla-

rın akıl hastası olması bir rastlantı değildir. Kötü kahraman akıl hastasıdır, çünkü sistemin aklını reddetmiştir. İnsan öldürmek, iç bulandırıcı davranışlarda bulunmak bu kahramanların temel özelliğidir. Bu kötü kahraman sistemin değerlerini idealize çizgilerle benimsemiş, sistemin hayatını yaşayan iyi kahramanı tehdit eder. Burada "başarılı" bir modacının yaşamına giren "deli" kadın, "iş"indeki "başarıdan" başlayarak onun sisteme göre "ideal" hayatını altüst eder.

Baştan sona kalıplar üzerine kurulu bir filmdir *Genç Bekâr Bayan Aranıyor*. Kilise resimlerindeki hale, burada ışıklandırmada ortaya çıkar. Kötü kahraman, mavi bir ışıkla, yabancılaştırıcı bir atmosferde iticileştirilir. İyi kahraman doğal, güzelleştirici bir ışıkla aydınlatılmıştır. Böylelikle şematize bir iyi-kötü karşıtlığı yaratılır. Akıl hastalığı, gerçekçi bir biçimde, insani bir biçimde değil, reklamın çarpıtıcı diliyle işlenmiştir. Sistemi ve onun aklını pazarlamak üzere...

İnsana Hollywood Seçenekleri: Bitki, Hayvan, Virüs

Virüs, canlılıkla cansızlık arasında bir varlık. Virüs kendini yeniden üretebilmek için bir canlı hücreye muhtaç. Canlı hücreye giriyor ve hücrenin çekirdeğine ulaşıyor. Hücrenin bütün olanaklarını yeni virüsler üretmek için kullanıyor. Virüsün son derece basit bir biyokimyasal yapısı var. Virüs bu basitliğiyle ve canlı ile cansız arasında bir geçiş varlığı oluşuyla, canlılığın biyokimyasal süreçlerini incelemede son derece önemli.

Son dönem Hollywood filmlerinde ise virüs benzeri yaratıklar çıkarılıyor karşımıza.

Bir virüs benzeri bir çevreye, bu çevre çoğunlukla bir ailedir, giriyor, o çevreyi hiçbir açıklaması olmayan davranışlarıyla altüst ediyor. Burada virüsün hayat sürecinden ayrılan nokta, "Hollywood virüslerinin" başarılı olamamaları. Sonunda yeniliyorlar.

Burada insani duygular, durumlar ve süreçler bir virüs ilkelliğinde, şematize ediliyorlar. Virüs çağrışımı, şu anlamda da geçerli: Birçok hastalığın nedeni virüsler. Tıptaki hastalık-virüs ilişkisi. Hollywood filmlerinde zarar verici virüs, ka-

rakter ile girdiği çevre arasındaki ilişkilere taşınmıştır sanki. Böylelikle biyokimyasal bir süreç, bu sürecin bilinmeyişinin yarattığı hastalık kavrayışı, toplumsal ilişkilerin açıklayıcısı haline getirilmiştir. İnsan ve toplumsal çevresi arasındaki tarihi, toplumsal, bireysel nedenselliklere bağlı toplumsal ilişkiler, hastalık yaratıcı virüs ile hasta ilişkisine indirgenmiştir.

Zehirli Sarmaşık bu virüslü filmlerin son örneklerinden. Zaten adı da hastalık çağrışımı yapıyor. "Zehirli virüs", çoğunlukla olduğu gibi, açık saçık davranışlarıyla erkekleri çarpan bir sarışın kadın. Üniversiteden arkadışının ailesine giriyor. Bir virüs gibi aileyi içeriden parça parça ediyor. Anneyi öldürüyor, babayla sevişiyor, arkadaşını hastanelik ediyor... Bütün bu son derece tatsız durumlar, bir virüsün biyokimyasal eylemleri türünden, insan dünyasına alabildiğine uzaktır. Bu eylemlerin kaynağında, virüsün canlı hücreyi yok edişindeki biyokimyasal zorunluluk da yoktur. Burada hastalık etkisi yaratan beyazperde virüsü "kötülük" doludur. "Kötü ruh"u yaptırır bütün bunları.

Hollywood'un virüslerinin hastalık virüslerinden farkı da burada ortaya çıkar. Hastalık virüsü maddi süreçlere bağlı olarak zarar verir. İmaj dünyasının insan kılığındaki virüsleri ise, kapitalist sistemin ideologlarının metafizik bakış açısıyla uydurulmuş "kötülüklerinden" dolayı girdikleri aileyi dağıtırlar.

Burada virüs benzetmesinin bir başka açıklığı ortaya çıkıyor: Bilimin, virüsleri, mikropları keşfetmediği bir dönemde, hastalıkların insan bilincinde yarattığı izlenim de "metafi-

zik" tasarımlara yol açıyordu. Hastalık, bilinmez güçlerin kötülüğünden kaynaklanıyordu. Hastalık cinlerini kovmak için kimbilir kaç insan öldürüldü. Şimdi birçok insan, bilimin açıklayabildiği ölçüde, hastalıkları bilimsel nedenselliklerleriyle kavrıyor. Ancak geçmişin metafizik hastalık kavrayışı bir zihni kalıp olarak henüz etkinliğini yitirmiş değil.

Hollywood'un insan virüsleri de, insani ilişkileri örtmede bu metafizik hastalık kavrayışını sinemaya uyguluyor. Bu zihni kalıp aracılığıyla seyirciyi durdurmak istiyor. Bu sinema, perdede her tür bayalığı yaptırdığı virüs insanlar aracılığıyla, insan dünyasının ve bu dünya içinde yaşayan insanın gerçekçi bilgisini önlüyor. Duygusallığımız bu metafizik yöntemle çarpıtılıyor.

Kapitalist sistem ve onun aile kurumu, insani değerlerle donatılmış insanların eylemleriyle çatışmıyor da, bu değerleri bir hastalık türünden yok eden virüslerle tehdit ediliyor.

Elbette bu filmler, yarattıkları umacı virüslere hayat hakkı tanımıyorlar.

Sonunda "kötülük virüsü", *Zehirli Sarmaşık*'ta olduğu gibi, ilahi adalet eliyle cezasını buluyor.

Güzelsiz Kalan Sinema

Son dönemde izlediğim bütün filmler bende bir "küfür" izlenimi yaratıyor. Neye küfrediyor bu filmler? İnsani her duyguya, her ilişkiye, her düşe... Güzeli kalmayan, güzele tahammül edemeyen bir sistemin tükenişini insana yıkmaya çalışması mı bu küfürler? Aşk, bu sinemada korkunç bir duygu haline getirilmiştir. Spor, bu sinemada para kazanma bahsine indirgenmiştir. Hastalık, bu sinemada hayvanat bahçesi hayvanları türünden ilgi konusuna çevrilmiştir. Gelecek, bu sinemanın yok edici robotlarına teslim edilmiştir. Bu sinemada insan ve insana bağlı her şey çarpıtılmış, çirkinleştirilmiş, insana karşıt bir durumda gösterilmiştir.

Bunu en çarpıcı biçimde, bu sinemanın aşka, insan cinselliğine bakışında görebiliriz. Şu sıralarda sinemalarda gösterilen bir film örnek verilebilir; *Temel İçgüdü*, cinselliğin öldürmeyle iç içe sunulduğu bu film, baştan aşağı, insana bir küfürdür. *Acı Ay*, Roman Polonski'nin yönettiği bu filmde ise, cinsellik, "aşağılanmaktan" duyulan zevke dönüştürülmüştür. Otobüste rastladığı kadına ilk görüşte "âşık" olan bir yazarın, yaratıcılıktan yoksunluğunun götürdüğü aşağılanma zevki, "cinsel fantezi" olarak sunulur. Buradaki "aşk", iki in-

sanın birlikte geliştirdikleri insani bir yaratıcılık değildir. İki insanın bir arada olabilmek için, hayvanlara benzeyerek, kırbaçlayarak, işeyerek çirkinleştirdikleri, birbirlerini yok ettikleri bir ilişkidir "aşk" olarak sunulan.

Güzeli kalmayan sistem derken, burada güzeli biraz açmak gerekiyor. Güzel, somuttur. Bir ilişkiler bütününden çıkar. İnsanın güzelliği de, bedensel yapısından kişiliğine, içinde yer aldığı ilişkilere, topluma bağlı olarak belirlenir. Soyut, bütünlükten koparılmış bir güzel ve güzellik yoktur. Güzelin soyutlanması, içinde yer aldığı ilişkiler bütününden koparılması ve bir güzellik idesine dönüştürülmesi, gerçeklik karşıtı sanatta sık sık karşımıza çıkartılır. *Temel İçgüdü* filmindeki Sharon Stone güzel midir? Eğer, güzelin bir ilişkiler bütününden çıktığını ve somut olduğunu düşünüyorsak güzel değildir. Hollywood'un kadınları da, erkekleri de bu açıdan bakıldığında güzel insanlar değildirler. Bedensel olarak güzel görünenler öyle bir biçimde perdeye getirilir ki, güzellik parça parça edilir. Hatta, perdede yaratılan kahramanların kişiliklerindeki çirkinlikle, bedensel güzellikleri de silinir. Bütün bunlar, güzellik yaratamayan ilişkiler üzerine kurulu bir sistemin, güzel imgesi yaratmaktan da aciz olduğunu gösterir. Geleceğini yitirmiş, insana verebileceği hiçbir güzel şey kalmamış bir sınıfın, burjuvazinin sanat eserlerinde de, filmlerinde de, çirkinlik kusması bu noktada anlaşılır oluyor.

Çünkü güzellik insanda sevinç yaratır. Değiştirme arzusu uyandırır. İnsanı gelişmeye ve gelişmeden haz duymaya götürür.

Polanski'nin *Acı Ay* filminde, söyleyecek hiçbir şeyi kalmamış bir sınıfın aşkta, cinsellikte bu çirkinliğe mahkûmiyeti dışavurur. Bu film, karşımıza getirdiği insanlarla, sunduğu çirkin aşkla, aşağılanmış cinsellikle bizi de bu çirkinliğe mahkûm etmeye çalışır. Polanski, Hollywood sinemasının son dönem çirkinlik üretimine *Acı Ay*'la tatsız bir halka daha ekler. Güzelin de toplumsal, sınıfsal ve tarihi olduğunu kavramak bu noktada çok önemli. Çünkü bu filmlerin arkasında burjuvazinin ve kapitalist sistemin ürettiği çirkinliği, vardığı tükenmişliği bütün insanlara bir kader olarak dayatma politikası var.

Bilimkurgunun Karartıcılığı

Bilimkurgunun gelişmesinde iki eğilim ortaya çıkıyor. Birincisinde iyimser bir gelecek tasarımı var. Bilim, burada kurgunun sınırlarını genişletmede güven kaynağı. İkinci eğilim kötümser tablolar çiziyor. Bilim, burada neredeyse kötülüklerin nedeni olarak sunuluyor.

Sinemada bilimkurgu üzerine değerli bir inceleme yazan Ünsal Oksay, *Çağdaş Fantazya*'da bu iki eğilimin gelişmesini incelerken, yükselen sınıfların iyimser bir bilimkurguyu üretir ve benimserken, iktidara gelen, tutuculaşan ve toplumsal sorunlarla sıkışan egemen sınıfın kötümser bir bilimkurguya kaynaklık ettiğini sergiliyor. *Jules Verne*'de, bilimkurgu, sınırlı olmakla birlikte iyimser bir gelecek tasarımı çizerken, zaman içinde gerçekliğe de dönüşüyor. 20. yüzyılın bilimkurgucusu H. G. Wells ise kötümser tablolar çiziyor. Stanley Kubrick'in *2001: Uzay Yolu Macerası* filmi insanları denetleyen, çıldırmış bilgisayarlar tasarlıyor.

Sinemada son dönemde bilimkurgu diye sunulan filmlerin hemen hepsi, tarihimiz ve bugünümüzle gelecek tasarımımız arasındaki ilişkileri karartmaya hizmet ediyor.

Sinemalarda gösterime çıkan *Yaşama Savaşı* da bunlardan

biri. Bir araba yarışçısı 18 yıl sonraya, geleceğe kaçırılıyor. 18 yıl sonranın New York'u, bugünün New York'undan karikatürize çizgilerle farklılaştırılmış: Gökdelenler ve sefalet mahalleleri... Kötümser bir tablo çıkıyor. Zengin daha zengin, yoksul daha yoksul olmuş. Özünde bugünün dünyasının aynıdır. Değişme, zenginlikle yoksulluk arasındaki uçurumun artmış olmasından ibaret. Film, çizdiği bu gelecekle; bugünün, bütün sorunlarına karşın daha iyi olduğunu ima ediyor. Zaten 18 yıl sonranın New York'unda şaşıran filmin kahramanına, gelişmeleri şu sözlerle açıklıyor birisi: "Orta sınıf ortadan kalktı ve toplumda sadece zenginlerle yoksullar kaldı." Sonuçta vaaz edilen, bugünün Amerikan yaşamında en temel övünç kaynağı olarak sunulan "orta sınıf"ın önemi ve gerekliliği oluyor böylece.

Filmin imajları tek tek incelendiğinde, sistemin, günümüzün temel sorunlarına ve kaygılarına bilimkurgunun kalıplarıyla yaklaşımı deşifre edilebilir. Sözgelimi çevre sorunları, ozon tabakasının incelmesi vs. geleceğin bu denli karanlık olmasının nedenleri olarak sunulmuş. Hem gelecek karartılmış hem de bugünün önemli bir sorunu olan çevre kirlenmesi. Burada, Ünsal Oskay'ın özgürleştirici bilimkurgunun işlevi olarak vurguladığı, tarihin ve bugünün geleceğe götüren potansiyellerini görünür kılmak değil, tersi işliyor. Geleceği karanlık kılacak olan çevre sorunları değil, çevreyi bu hale getiren toplumsal örgütlenmedir. Bir bilimkurgu olarak *Yaşama Savaşı*, gerçeği çarpıtarak bu durumun üstünü örtüyor.

Yaşama Savaşı hızlı bir filmdir. Bir kaçma kovalamaca içinde kendini kaybeden izleyici, filmin mesajına, ideolojisine karşı savunmasızdır. Bu tür hızlı sinemanın en büyük avantajı da burada yatar: Düşünmeye fırsat vermeyecek hızlı bir kurgu. Bunu, seyircinin filmin kahramanıyla özdeşleşmesi bütünler. Hız ve özdeşleşme, seyirciyi filmin imajlarının gerisinde yatan karartıcı içeriğe mahkûm eder.

Yaşama Savaşı, öykü olarak, kurgu olarak, görsellik olarak sıradan bir film. Özelliği, bir bayağı bilimkurgu örneği olarak vaaz ettiği tutucu içeriğinde. Bu vaaz çözümlendiğinde, sistemin bugünü sürekli, ebedi kılmak için öcü bir gelecek imajı sunarak, gerçeği karartma çabası ortaya çıkıyor.

Yeniden Üretilen Tabular

"Tabular yıkıldı" sözü, son zamanlarda en sık duyulan sözlerden biri. "Tabuların yıkılması" duvarların yıkılmasıyla eşleniyor. "Yıkma" sözünün cazibesi, burada tersine, bir kurumsallaşmanın üstünü örtüyor. Belki, "tabu"dan başlamak gerek. "Tabu", ilkel insanın düşünüşünde önemli bir kavram. İlkel toplumda yaratılan ve hiçbir açıklamaya dayanmayan dokunulmazlıkları anlatıyor. Büyüsel, yarı dinsel nesne ve insanlar "tabu" olarak nitelenen bir dokunulmazlık taşıyor. "Tabulu" nesne ya da hayvan, içerdiği tabuyu dokunana geçirebiliyor. Bunun zarar verici sonuçlar doğuracağına inanılıyor ilkel toplumda. "Tabu" ilkel toplumun yasaklar sistemini oluşturuyor bir bakıma. İnsanın mistik düşünüşü tabularla başlıyor. Tabuları din bütünlüyor. Gelişen ve yaygınlaşan din, tabuları da içererek insanın gerçeklikle kurduğu ilişkinin yanılsamalı sonuçlar doğurmasında, insanın gerçekliği kavramasında geriletici bir rol oynuyor.

İnsanın tabulardan ve dinin karanlığından kurtulma mücadelesi, "Aydınlanma Çağı"yla yükseliyor. Her şeyin aklın eleştirisinden geçirilmesi, insanın gerçeklikle kurduğu ilişkileri bilimsel temellere oturtması, üretimde gerçekleştirilen

ilerleme, sanayi devrimiyle doruğuna ulaşıyor. Aydınlanma düşüncesi toplumsal yaşamda sağladığı aydınlıkta, birbiri peşi sıra gelen toplumsal devrimlerle pratiğe dökülüyor. Aydınlanma üzerinden iktidara yükselen burjuvazi kendi sistemini kurunca aydınlanma karşıtlığına geçmekte gecikmiyor.

Bu, düşüncede ve pratikte insanın sınırlarını genişleten ileri atılımları birer birer durdurmak ve geriletmek biçiminde ortaya çıkar. Aydınlanmayla yerlebir edilen din, sistemin yeni yapılanmasında etkin konumunu yenilemekte gecikmez. İnsan Aydınlanmayla kurtulduğu dinsel sınırlamalara yeniden gömülür. Toplumsal devrimlerle ufku açılan insanın Aydınlanma arayışını yeni bir sınıf üstlenir. Marx'la filozofuna kavuşan işçi sınıfı. Ne var ki, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken gerçeklik bilinci ve toplumu dönüştürme mücadelesi sistemin ulaştığı yeni aşamayla, yeni engellerle yüzyüze gelir.

Laik burjuva toplumu, yarattığı toplumsal koşullarla, dinin etkinliğinin kırılmasından çok, dinin kurumsallaşmasına yeni kanallar açar. Teknolojinin gelişmesiyle giderek mekanikleşen üretim sürecinde makinenin bir parçasına indirgenen insan, buna bağlı olarak koşullanan, sınırları daralan bir düşünüşe hapsolur. İç dünyası kısırlaşır. Akılcılık yerini, akıldışılığa terk eder. Çok geçmeden Aydınlanmanın yıktığı tabular, mistik inançlar, dini dogmalar, tekelci sistemin yaşam biçimi içinde gelişimi durdurulmuş insanın dayanakları haline gelir yeniden. Çözümsüzlük içinde sıkışan insan, gerçekdışı bir kaçışa sürüklenir.

Gelişen iletişim kanalları, bu tabuları ve dogmaları sürek-

li yeniden üretir ve kitlelere götürür. 16. yüzyıldan başlayarak geçirdiği reformlarla yeni sisteme entegre olan kilise, yeni yardımcılara kavuşur karanlığını yaymada.

Yüzyılın başında gerçekleşen işçi sınıfı devrimi, kurduğu sistemin bugün çözülmüş olmasıyla, bu Aydınlanma karşıtı akışı durdurmada başarısız oldu. Bugün kapitalizmin, sistemini yeniden evrenselleştirmede büyük dayanakları var artık. Artık tabular ve dogmalar hayatın her alanında üretiliyor. Dinin ya da mistik alanların değil yalnızca, özellikle toplumsal ilişkileri dokunulmazlaştırmanın en etkin yöntemi tabulaştırma. "Tabuları yıkma" çığırtkanlığı da, tam bir tabu aslında. Toplumsal hayata gizemli perdeler çeken yanılsamalar için reklam sloganı.

Ama burada asıl önemli olan, tabulu bir bilincin, tabulu bir ahlakın, tabulu bir hayatın sistemli bir biçimde yerleştirilme sürecidir. Tabulu bilinç, insanın kavrama yeteneğini sınırlayarak, körelterek, değişime götürecek kanalları görmeyi, açmayı önler. Bu bilinci yaratmada temel yardımcı korku duygusudur. Korku üretimi, kitle iletişim araçlarıyla insanın benliğinde gedikler açar. Tabu, gerçeklikle, korkunun egemenliğinde kurulan, daha doğrusu kurdurulmayan bir ilişkidir. Tabu ve korku birbirlerinin dayanaklarıdır.

Sistemin sineması da bu çerçevede etkin bir biçimde yerini alır. Özellikle "korku" üreten filmleriyle. Bilimsel gelişmeleri tabulu bir bilince indirgeyen "bilimkurgu filmleriyle"... Bu konuda dinin dogmaları da tükenmez bir hazinedir tabu üretme fabrikasının elinde.

Şu sıralarda sinemalarda gösterilen *Omen IV* filmi, tabu sinemasının bayağı bir örneği. Şeytanlı tabularla, seyircisini reflekslerle korkutmaya çalışıyor. Bu, bizi yeni bir nitelemeye kavuşturuyor. Bugüne kadar Hollywood, sinemasını kendisi kategorilere, türlere ayırdı. "Korku sineması" diye bir tür yarattı. Ona daha uygun bir ad öneriyorum: "Tabu sineması". *Omen IV*, ürettiği ilkel Hıristiyan tabuları ve dogmalarıyla, bunları yeniden gözden geçirmek için bir vesile oldu...

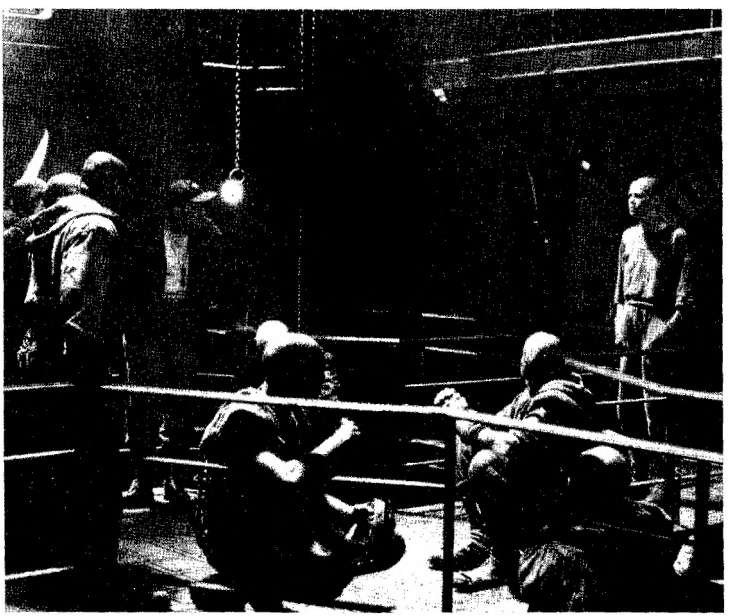
Canavarlı Bilinç

Günlük basında, karikatürlerde, televizyonda çeşitli sorunlar bir canavarla kişileştirilir. "Enflasyon canavarı", "trafik canavarı", "terör canavarı...", akla ilk gelen bazı canavarlar... Sorunları gerçekliklerinden uzak birer canavarla açıklamak kolaycı bir bilincin ürünü. Kolaycı bilincin götürdüğü bu simgeleştirme son derece olumsuz bir sonuca yol açıyor. Sorunlar akılcı, gerçekçi bir çözümlemeden uzak, mistisize edici bir yöntemle algılanıyor. Bir sorunu "canavarlaştırmak", onu oluşumu içinde, bağlantılarıyla, nedenleriyle kavramaktan uzak bir bilince denk düşüyor. Ben buna "canavarlı bilinç" demeyi öneriyorum. Canavarlı bilinç, çözümsüzlüğe koşullanan bilinçtir. Sorunlar bu bilinçle ele alındıkça, sorunlardan kurtulmak olanaklı olmayacaktır...

Canavarlı bilinç, kendiliğinden oluşmuyor. Bir kültürün en tutucu, en geri öğeleri canavarlı bilincin temelini oluşturuyor. Günlük basın, şimdi o da bir "medya canavarı" olarak ilan edilecek nerdeyse, vulgarlaştırıcı yöntemiyle bu canavarlı bilincin verimli üreticisidir. Televizyon, sinema, Hollywood, canavarlı bilinci, bilinçdışı canavarlarıyla durmaksızın pekiştiriyor. Sinemalarda gösterilen on filmden ye-

disi bir canavar hikâyesi anlatıyor bize. Bunların bazıları, Hollywood'un "becerikli" efektörlerinin elinden çıkmış ucubeler olarak, görünümleriyle de tam canavarlar; bazıları ise bilinçdışı davranışlarıyla insan görünümlü canavarlar... *Yaratık* filmi birinci türe, *Beşikteki El* filmi dadı canavarıyla ikinci türe örnek verilebilir.

Canavarlı bilinç ile Hollywood canavarları arasında kurulan bu ilişki, verimli sonuçlara açık görünüyor. Canavarlar evreni, gerçekdışının evrenidir. İnsanlık tarihinin mitolojik döneminin ürünüdür; ilkel bir düşünüşe dayanır. Gerçeği çözümleme ve anlamlandırma etkinliği olarak bilincin rolü-



Canavarlı bilinç, gerçekliği kavraması engellenmiş bir bilinçtir. Yaratık filmlerinin gelecek kurgusu ve insanı yok eden yaratıkları bu bilincin Hollywood eliyle nasıl imal edildiğinin önemli örnekleridir. Yaratık 3, düşmanın belirsizleştiği ve içselleştirildiği bir tarihsel dönemin ürünüdür.

nü ortadan kaldırır, bilinçdışı ve ilkel bir evren sunar bize. Sorunları canavarla anlatmak, bilinçdışı bir tutum olarak toplumsal bilinçdışına denk düşer. Filmlerin canavarları da bu toplumsal bilinçdışından kaynaklanırlar. İstenmeyen davranışları yapmaması için çocuğa gösterilen öcü, yetişkin insan için toplumsal normlara koşullayıcı bir canavara mı dönüşür? *Yaratık* filminin korkunç yaratıkları, toplumsal yaşamda tehdit oluşturan bir oluşumun çarpıtılmış dışavurumudur. Bu dışlaştırma ve simgeleştirme ile psikolojik savunma mekanizmaları türünden bir etki elde edilir. Klasik sanatın "katharsis"i, burada başka bir yöntemle arındırmayı sürdürür: İnsanı, toplumsal sorunlara karşı duyduğu bilinçdışı tepkilerden arındırma, bilinçdışı tepkiyi bilinçdışı bir kanalda yıkama etkinliği...

Birincisi '80'lerin başında çekilen *Yaratık* filminin ikincisi 1986'da *Yaratığın Dönüşü* adıyla çekildi. Geçen yıl, 1991'de ise üçüncüsü yapıldı, önümüzdeki dönemde gösterilecek. *Yaratık* filmi, özellikle birincisinde, türünün sınırlarını zorlayan bir canavar filmi oluşu ve on yıllık bir dönemde çekilen üç örneğiyle, korku ve bilimkurgu sinemasının toplumsal gelişim sürecini sorgulamakta son derece tipik bir örnek olabilir.

Yaratık, neyin canavarıdır? Yaratık, olsa olsa bir "soğuk savaş" canavarıdır. Soğuk savaşın politik temellerde çözümlenmesinden uzak, insanlık için bir tehlike boyutuna çıkan silahlanma yarışı karşısında duyulan korkuyu kişileştirir. Uzak bir gelecekte, uzak bir gezegenden getirilecek yaratık-

lar, dünyadaki bir savaşın silahları olacaktır. Filmin entrikası buna dayanır. Uzay gemisindeki herkesi öldüren canavardan kurtulan tek kişi, güçsüz kadın astronot olur. İkinci film, benzeri bir entrikaya dayanır. Yıllar sonra dünyaya dönebilen kadın astronot, yaratıkların yaşadığı gezegende kurulan bir "koloniden"; bu "koloni" sözüne dikkat, haber alınamaması üzerine oradaki insanları kurtarmak için yola çıkan ekibe katılır. "Koloni" şunun için önemli bir kavram: Sömürgeci bir yerleşmenin anlatımıdır "koloni" kavramı. Yüzyıllar sonraki bir tarih içinde kullanılmakta, "sömürüye" dayalı ilişkilerin ebedi olacağı duyumsatılmaktadır böylece.

Yaratık 2'nin ayırıcı yanı, Yaratıkların merkezine inerek hepsinin kökünü kurtaran bir kadın astronot çıkarmasıdır karşımıza. Birinci filmde en güçsüz olanı kurtulur. İkinci filmde ise, kaçmanın ya da savunmanın yerini, bir taarruz almıştır. Aynı kadın astronot yaratıkların merkezine inerek hepsini öldürür. Soğuk savaşın, bir tarafın, Sovyet sisteminin çözülüşüyle sona erdirilmesine giden süreçte 1986, bir dönüm noktasıdır. Canavarlı bilincin, soğuk savaş imgesi *Yaratık* filminin ikincisi de bu dönüşü yansıtan bir nitelik taşır: Savunmanın, zavallıca direnişin yerini, saldırı imgesi almıştır.

Soğuk savaşın bir yengiyle, emperyalizmin-kapitalizmin zaferiyle bitirildiği bugünün Yaratık'ı nasıl bir programı çıkaracak karşımıza? Önümüzdeki günlerde izleyeceğiz...

Çirkinlik Sineması

Amerikalı oyuncu Kim Basinger'in "güzel" olduğunu hiçbir zaman düşünmedim. Hollywood star sisteminin en önemli halkası olan magazin basınında, her gün "kışkırtıcı" fotoğraflarla manşete çıkarılan bu oyunçu, kadın güzelliği açısından da, bir oyuncu olarak sanatsal güzellik açısından da, hiçbir anlamda güzel değil. Bu konuda, Michelle Pfifer beni yanılttı. Hollywood sinemasından güzel kadın veya güzel insan imgesi çıkamayacağına inanıyorum. Bu sinemanın bizde yarattığı "güzel" duyumu, kesinlikle yanıltıcı, şartlandırmaya dayalı bir duygudur. Bu sistemin "evrensel" magazin basını, bu şartlandırmada başrolü oynar. Yine de Michelle Pfifer'ı güzel bulma yanılgısından kurtulamıyorum.

Stephan Frears'ın yönettiği *Tehlikeli İlişkiler* filminde bir "av"a dönüştürülmüş aristokratik kadın kimliğinde Michelle Pfifer bana güzel gözükmüştü. Şimdi ise sistemin basını, "kedi kadın" Michelle Pfifer'dan söz ediyor. Hollywood'un, bir kadının, eğer güzelse, güzelliğine de tahammül edemediğini gösteriyor bu. Güzel kadın, iğrenç bir hayvana dönüştürülmelidir. İnsan, "yarasa" ve "kedi"ye benzetilmeli-

dir. Hollywood son zamanlarda ürettiği filmlerle insana ve insan güzelliğine ne denli düşman olduğunu belgeliyor.

Bu düşmanlık, Hollywood'un ürettiği imgelerde, insanı hayvan görünümüne indirmesinde somutlanıyor. "Yarasa Adam"lar, "Freddy"ler, "Süper Adam"lar, "Kedi Kadın"lar, "Vampir"ler... Filmlerde başroller, bu ucubelere ayrılıyor. İnsanın güzelleştirilmesinin kanalı sanat, insanın bayağılaştırılmasına, çirkinleştirilmesine neden olan bir bataklıkta boğuluyor. İnsanı bir üretim aracına indirgeyerek mutsuz eden sistem, insandan kaçırdığı "güzellikle", sanatla da, bu mutsuzluğu pekiştiriyor. Artık mutsuz insanın "kaçış düşlerine" bile tahammül gösteremiyor. '30'ların, '40'ların, '50'lerin romantik aşklarında birazcık rahatlayan, hayallere dalan insana bile izin vermiyor artık. Sanatı da, insanın bu mutsuzluğunu yüzüne çarpan, ürettiği "çirkinlikle" insanı tırmıklayan, yaralayan bir ucubeye dönüşüyor.

"Güzel olan bir şeyi yeniden yaratmak ve onu insanlara göstermek demek, gerçek dünyadaki güzelliği birkaç katına çıkarmak, dolayısıyla, güzel olan o şeyi seyrederken insanların alacağı sevinci birkaç katına çıkarmaktır."(1) Güzeli göstermek bir yana, Pfifer örneğindeki gibi bir parça güzellik varsa onu da yok etmek, insanı mutsuz etmek, ezmek değil de nedir? İnsanı, güzelliğin yaratacağı sevinçten yoksun bırakmaktır bu. Sistemin ilişkileri içinde çirkinliğe mahkûm edilen insanın, sanatta da, estetik alanda da çirkinliğe mahkûm edilmesidir.

(1) Moissej Kagan, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, Çeviren: Aziz Çalışlar, Altın Yayınevi, 1982, İstanbul, s. 132.

Gerçeklik "güzelliğe" düşmansa, sanatta "güzelliğe" kavuşan insan, bu gerçekliği dönüştürmenin yollarını arayacaktır. Bu, çirkinlik üreten sisteme yönelmiş bir tehlikedir. Bu tehlike, güzelin yaratımı ve duyumu demek olan sanatı karşıtına dönüştürür. Gerçeklikte güzel hiçbir durum, ilişki, olgu, gelişme bırakmayan sistem, insanın manevi dünyasını da çirkinlikle örer.

Kuşkusuz, sistemin de kendine göre güzeli vardır. Kim Basinger, sistemin güzel kadınıdır. Sistemin kozmetik sanayiinden geçmiş kadın güzeldir. Sistemin işleyişini pekiştiren durumlar, olgular, ilişkiler güzel gösterilmelidir. Ama bütün bunlar, insani açıdan çirkindir. İnsani bakış açısı, insani estetik, bu güzel sunulan çirkinliği ortaya çıkarmak ve aşmakla yükümlüdür. Bu güzel sunulan çirkinlikle birlikte, bir de, burada ele almaya çalıştığım, açıkça sunulan çirkinlik vardır. Açıkça sunulan bu çirkinlikle insanın iç dünyasının tırmıklanması söz konusudur.

Stephen King, bu çirkinlik üretiminin psikopat yazarıdır. Birbiri peşi sıra yazdığı kitaplarla, senaryolarla, insana saldıran bu estetiğin starıdır. Şu sıralarda sinemalarda gösterilen *Sleepwalkers*, bu çirkinlik üreticisinin son eseri olarak sunuluyor: Birer yaratığa dönüşen insanlar, parçalanan insanlar, çıkartılan gözler, kan, binbir türlü iğrençlikle insanın içini kaldıran bir film... Refleks korkusuyla, iğrenme duygusunun yarattığı içbulantısı...

Kagan, çirkinlik üreten bu burjuva sanatı için şöyle yazar: "Çöküşme sanatı, insanın ve yaşamın değişmez, kalıcı yasa-

sı ve özü olarak gördüğü için, çirkin olana yönelmiş; çirkin olanı yadsımamış tam tersine, olumlamış'tır. Günümüz burjuva kültüründeki derin bunalım, sanatta, her türlü aşağılığın ve bayağılığın patolojik, hasta bir şekilde verilişine ve ondan naturalistçe bir haz duyulmasına yol açmıştır. (...) Kapitalist film yapımının kendine özgü bir türü olan korku filmlerinde de buna (...) rastlarız."[2] Bu sanatın vardığı yer anti-hümanizmdir. İnsan düşmanlığıdır. Burada en acı olanı ise, Hollywood'un bu "insan düşmanlığını" aşağıladığı, ezdiği insana satmasıdır.

Bilinçsiz, çaresiz insan, Çemberlitaş Sineması'nın bir akşam seansında *Sleepwalkers* filmini seyreden insan, kendisine küfredilmesine karşılık 15 bin lira ödemektedir...

(2) Age., s. 133-34.

Burjuva Ekolojik İdeoloji

Bayağı sinemanın dili içinde seyirci bir yola sokulur. Bu yol, hiçbir sapmaya izin vermeden seyirciyi filmin sistemi yeniden üreten ideolojisine götürür. Filmin sunduğu problem, bir ikilem üzerine kuruludur. Çok yanlı gerçeklik, bu ikilemin kısıtlayıcılığı ve çarpıtıcılığı altında parçalanır. Sonuçta bu basit ikilemin çözümüne dayanan film, seyirciyi istediği noktaya götürür.

Doğadaki Umut filminde bir ormana kaçarak, kanseri iyileştirecek bir bitki arayan Dr. Campbell'in ikilemi de bu türdendir. Filmin düğüm noktasında, elinde kalan tek ilaç örneğini, kanserli "yerli" çocuğu iyileştirmekte kullanmakla, kansere çare olacak ilacın biyokimyasını araştırmakta kullanmak arasında bir karar vermeye zorlanır. Doktorun seçimi çocuktan yana olacaktır. Asistanı ise, milyonlarca insanı kurtaracak bir ilacın bir çocuğun iyileştirilmesi için harcanmasına karşı çıkar. Film, asistanı da ikilemin çocuk yanına geçirir kısa sürede. Burada seyirci, bu ikilemin yandaşları kılınır. Aynı ikilem seyirciyi de böler ve bir seçime zorlar. İkilemin tehlikesi şuradan gelir: Hangi yan seçilirse seçilsin, bu, gerçekçi bir seçim olmayacaktır. Çünkü ikilem, gerçek bir

karşıtlığa dayanmaz. Öncülleri soyut bir temel üzerine kuruludur. Ne "yerli"lerin yaşamı, ne bilimsel araştırmanın filmdeki koşulları, ne de bu araştırmanın olası sonuçları gerçekçi bir temelde yer alırlar. Gerçeklikte, bu biçimde tek bir insanın hayatıyla milyonların hayatı arasında bir karşıtlık kurulamaz. Bu bir insan, birçok şeyi denetleyen bir diktatör bile olsa, milyonların hayatı onun hayatıyla, yalnızca varlığıyla, birebir bir karşıtlık üzerine kurulu değildir. İnsan tekini bütün insanlara bağlayan bağları gözardı etmektir bu. Bu bağlar atılınca kurulan metafizik karşıtlık temelinde onlarca yapay, soyut problem üretilebilir. Bu problemlerin keyfi çözümleri araştırılabilir.

Doğadaki Umut filminin temeli de bir ikileme dayanır: Doğa ve insan ikilemi. Burada insan da, doğa da gerçeklikteki varoluş koşullarından soyutlanmışlardır. Burjuva ekolojik ideoloji bu soyutlamaya dayanır. Doğalcılık, çevrecilik için bitmek tükenmek bilmeyen propaganda tam da bu metafizik soyutlamadan temellenir. Bu temelin gerçekdışılığı ölçüsünde de sistemin işine yarar. Sistemin, doğayı tüketen ve insan doğa ilişkisini üretici değil, tüketici bir temelde kuran niteliğini gözden uzak tutmuş olur.

Hollywood'un bayağı mamulü *Doğadaki Umut* filminde, Dr. Campbell, ormanı yok ederek yol geçirenlere karşı inanılmayacak ölçüde anlamsız bir kavgaya girer. Buldozerlerin üzerine atılır. Soyutlanmış ikilem, burada makine-doğa karşıtlığını karşımıza çıkarır. Sanki doğanın yok edilişinin sorumlusu makinedir. Dr. Campbell elbette yenilecektir.

Çarpıtılan sorun, çarpık çözümün başarısızlığıyla bir kez daha ağırlaştırılır. Doğanın yok edilmesi, önüne geçilmesi mümkün olmayan bir kaderdir neredeyse. Kader, insan hayatının kavranamayan nedenselliklere dayalı akışıdır. Çevre-insan ilişkisinin çarpıtılışı da, yanlış nedenler sunar bize: Makineler. Yanlış nedensellik çözümsüzlük üretecektir. Yani, bir kader türünden giderek yok olan bir çevrede yaşamak zorundayız. *Doğadaki Umut*'tan çıkan umutsuzluk bu olur.

Doğadaki Umut'un karakterlerinin yüzeyselliği, bir bütünlükten yoksun öyküsü, bu öyküyü somutlayan kurgusu inanılmaz bayağılıktadır. Filmin bir yerinde, Dr. Campbell'in kadın asistanının sarhoşluğunu izleriz yarım saat. Karikatür esprileriyle harmanlanmış bir sarhoşluk. Filmin doğayı görüntü düzeyinde de yansıttığı söylenemez. "Yerliler", onların yaşam biçimlerinin değişikliği filmin umurunda değildir. Uygarlık-ilkellik çelişkisini irdeleyen ve çevrenin tahribatına eğilen Werner Herzog'un *Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer* filmi akla geliyor; çözümsüz de bitse, oradaki içten tavır... İlkel olarak nitelenen bir uygarlığa duyulan insani yakınlık... Metalaştırıcı sistemle doğa ve insan tahribatı arasında kurulan gerçekçi ilişki...

Hollywood, bu anlamda bir dildir. Bu dille konuşan *Doğadaki Umut*, doğanın tahribatından makineleri sorumlu göstererek kapitalizmi temize çıkarır. Yapay karşıtlıklar üzerine kurulu bir dille, sistemin bilim adamının bir "yerli" çocuğa gösterdiği acımayla, sistemin insanı güzelleştirilir. Başkaldı-

rı, makinelere, teknolojiye çevrilerek, makinelerin örgütlenişini belirleyen sistem korunur.

Hollywood diliyle sahte hakikatler, gerçek sunulur. Umut, umutsuzluk olur. Umut, insanlığın insani örgütlenmesinde değil, doğada ve doğayı kirletmeyecek "iyi kalpli" teknolojide aranır...

Burjuva Erotik İdeoloji

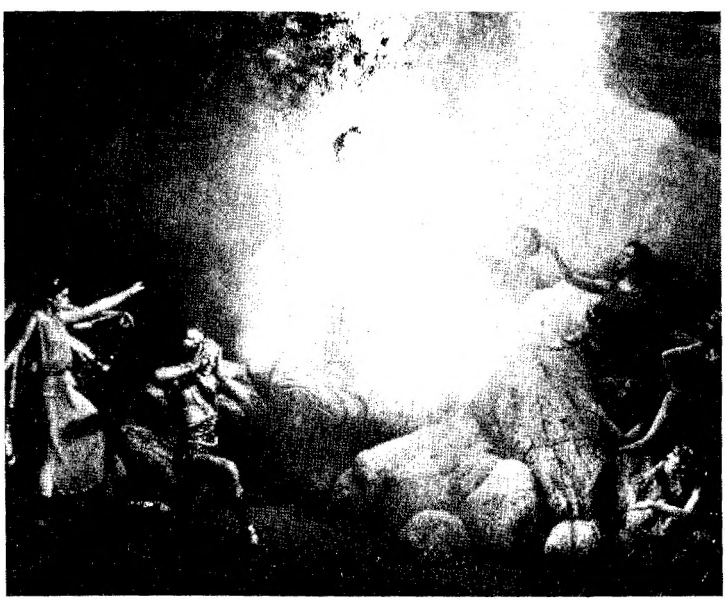
"Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır," diye yazar John Berger. "Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir." Berger'in resimle ilgili söyledikleri, sinemayı, "erotik" diye nitelenen sinemayı çözümlemede büyük bir açıklık sağlar.

Bu saptama, "erotik" diye adlandırılan sinema filmlerinde, kadın kahramanların, soyunma biçimlerinden sevişme biçimlerine, cinsel ilişkilerin perdeye yansıtılış biçimine, ışıklandırmaya dek birçok unsurunu aydınlatır. *Colette* filminin kadın kahramanlarının lezbiyen sevişmelerinin, bir tablo durağanlığında sergilenmesi bu "nesneleşmeye" hizmet eder. Bu sevişmenin donuk, tutkudan uzak sergilenmesi, ölçülülüğü, Berger'in vurguladığı gibi, erkek seyircinin egemen konumda oluşunu duyumsamasını sağlar. "Kadının cinsel tutkusunun az gösterilmesi gerekir ki seyirci kendisini bu tutkunun tekelcisi hissedebilsin."(1)

Perdede seyirciye sunulan "nesneleşmiş" kadın görüntü-

(1) John Berger, *Görme Biçimleri*, Çeviren: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, s. 55, 1993, İstanbul.

leri, *Colette* filminde iki sınıfa ayrılmıştır. Birinci sınıfta Colette ve şarkıcı yer alır; ikinci sınıftaki kadınlarsa, Colette'in kocasının değişik metresleridir. Bir sınıflandırmaya sokulan kadınlar, filmde farklı biçimde yansıtılmıştır. Collette'in ve şarkıcının çıplaklığı çok az sergilenir. Lezbiyen sevişmeleri, bu sinema türünün cinselliğe uyguladığı "törensel" atmosferde gerçekleşir. Collette'in kocasıyla sevişmesinin gösterildiği sahne de, tutkudan uzak, Colette'in çıplaklığının "nü"leştirilmiş görüntüsünü sunar. Böylelikle "birinci sınıftaki" kadınlar, film içinde "nesneleştirilir." Kendi tutkuları, cinsel duyguları için varolmazlar, bütünüyle seyircinin nesnesi olarak canlandırılmışlardır.



Colette filmindeki erotik ideoloji, kadın erkek arasındaki eşitsizlikleri meşrulaştırmakla kalmaz, kadınlar arasındaki sınıfsal eşitsizliği de mutlaklaştırır. Birinci sınıftaki kadınların erotik imgesi meleksi bir yüceltmeyle canlandırılır.

"İkinci sınıftaki" kadınlarsa, birer metres oluşlarıyla aynı zamanda filmin erkek kahramanı Willy için de birer "nesnedirler". Onların perdeye yansıtılışları da buna uygun düşer. Daha açık saçıktırlar. Birer "yosma"dırlar. Böylelikle kadının cinsel bir nesneye indirgenmesi bir kat daha pekiştirilir.

Zaten Colette'in öyküsü de, bir erkekle tanıştığı anda başlatılır. Willy ile tanışmadan önceki hayatı film için önemsizdir. Kadın, bir erkeğin ilgisinin nesnesi olduğu ölçüde anlamlıdır bu filmlere göre. Filmin adı, o kadına adanmış da olsa bunun değişmediğini örnekler Colette. Üstelik, burada herhangi bir kadın değil, düşünsel çabasıyla kendisini ortaya koymuş bir kadın vardır. Edebiyat tarihinde adı geçen bir yazar. Bir yazarın kişiliğinin güçlü yanları, yazma sürecinde onu harekete geçiren toplumsal ve tarihi bağları, bunların hepsi bir yana atılmıştır. Filmin öyküsü de bir "nesne" kadın çıkarır karşımıza. Bir erkeğin taşradan bulup bir yazar ve aktrist yaptığı bir kadın.

Şimdi, kadını nesneleştirerek soyutlayan ve "genelleştiren", belirli bir kadının somut kişiliğinden, somut cinselliğinden uzaklaştırarak sunan, "erotizm" diye adlandırılan ideolojinin önemli bir özelliğini ortaya çıkarmak gerekiyor. Bu, cinselliğin yansıtılış biçiminden doğar. Erotik ideolojide cinsellik, insanın bütünsel niteliklerinden soyutlanmıştır, parçalanmıştır. Daha doğrusu, insan vücudunun belli parçalarının işlevlerine indirgenmiş bir cinselliktir "erotizm." Bu, aynı zamanda "erotizmin", cinselliğin gerçekliğine aykırı oluşunu gösterir. Berger, "Yaşanırken bir çıplaklığın algılan-

ması bir durum değil, bir süreçtir," diye yazar. Bu süreci resme, burada sinemaya dönüştürürken, "Bu sürecin içinden bir an kesilip ayrılırsa bu anın simgesi sıradan olacaktır."(2) Bir süreci yansıtmaya yetenekli bir sanat olarak görünen sinema, "erotik" türlerinde tam da bu kesip ayırmayı ve sıradanlaştırmayı gerçekleştirir. Cinselliğin süreç oluşu ve insanın bütünsel karakteriyle kopmaz ilişkisi ortadan kaldırılmıştır bu sinemada.

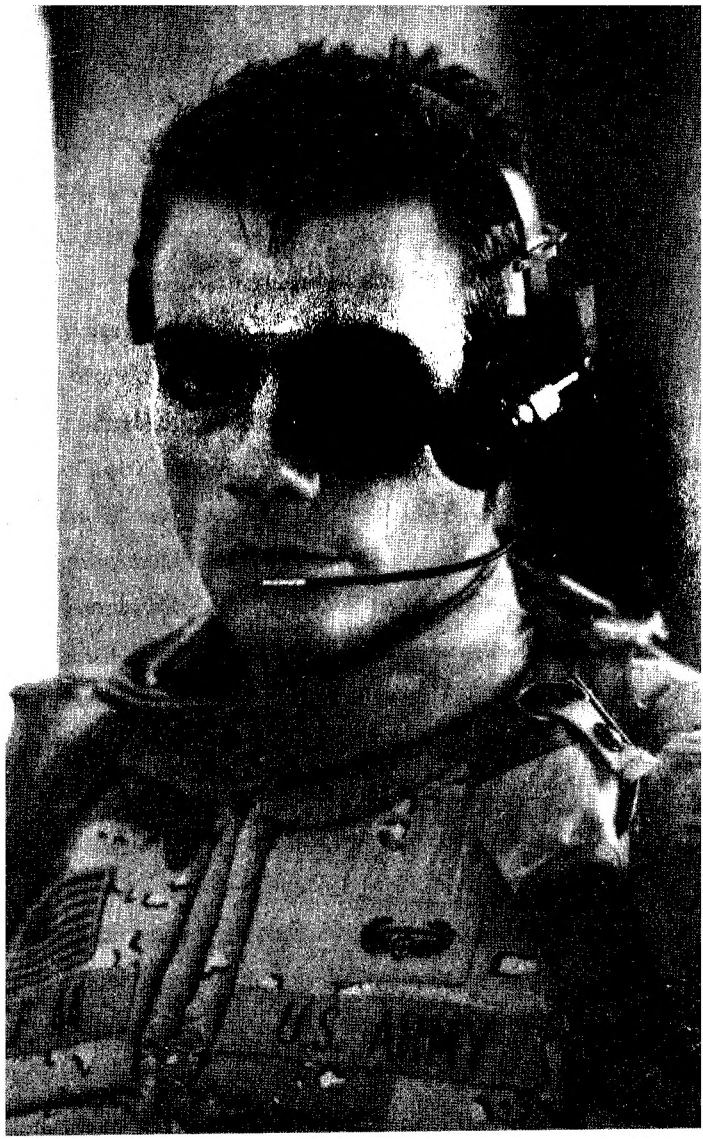
John Berger'in yazdıkları bu parçalayıcı ve indirgeyici burjuva erotik ideolojinin vardığı noktayı çok güzel açımlar. Burjuva erotik ideoloji içinde, "(...) hem seyreden hem de seyredilen genelleştirilerek cinsellik öznel olmaktan çıkarılır, arzular düşe dönüştürülür."(3) *Colette* ve benzeri filmler bu ideolojiyi yaygınlaştırarak cinselliği insandan kopartır. Nesneleşmiş kadın imgeleriyle, bu nesneleşmeden haz duyan erkekler üretir. Bu burjuva erotik ideoloji, kadını da erkeği de bu ilişki içinde nesneleştirir. Sisteme çok uygun bir sonuçtur bu. Sistem, nesnelerin insanlara hükmetmeye başladıkları meta sistemidir çünkü.

(2) Age., s. 60.
(3) Age., s. 60.

Burjuva Ölümsüzlük İdeolojisi

Hollywood "evrensellik" ve "ölümsüzlüğü" nerede arıyor? *Evrensel Askerler* filmi bu konuda ipuçları veriyor. Kapitalist sistem ve onu her karesinde yeniden üreten, her kıpırtısı ideolojisini içeren Hollywood, askerleri evrenselleştiriyor. Ölümsüzlük geliştiriliyor, bu ölümsüzlükten askerleri yararlandırıyor. Ölümsüzlük, nasıl bir ölümsüzlük? Bir makine ölümsüzlüğü. Geçmişi olmayan, verilen komutları yerine getiren askerlerde aranan ölümsüzlük.

İnsanın ölümsüzlük arayışı eski bir arayış. Dinlerde aranıyor ölümsüzlük. Öte dünyada da olsa insan, sonunun gelmesine çözüm buluyor. Mitlerde aranıyor ölümsüzlük. Bilimde aranıyor; bilimdeki arayış bilimsel olduğu ölçüde, ölümsüzlükten çok insan bedeninin sınırlarını, yaşama süresini geliştirme arayışına dönüşüyor. Sanatta aranıyor ölümsüzlük. Bütün bu kanalların kesiştiği bir alanda, sanatta, ölümsüzlük bir konu olarak da işleniyor. Sanatın dilini yağmalayan Hollywood da ölümsüz insan imgeleri üretiyor. Çoğunlukla yenilmez savaşçılar bunlar. Burada ölümsüzlük, sınırsız bir öldürme gücü için gerekiyor. Masallarda aranan ölümsüzlüğün izdüşümü, ama masallardan çok daha etkin bir ideolojik boyutu var.



Tekelci kapitalizmin ölümsüz insan imajı,
sistemin ölümsüzlüğünü sağlamak için savaşan yarı makine bir askerden ibarettir.
İnsan, bu ideolojinin gözünde bir araçtan başka bir şey değildir.

İnsanın ölümsüzlük arayışından daha önemlisi bir sistemin ölümsüzlük arayışı. Bugüne kadar gerçekleşen bütün sistemler kendilerini ebedi ve evrensel gördüler. Ölümsüzlük için kanlı savaşlara girdiler. Roma İmparatorluğu, bütün yolları Roma'ya çıkarıyordu, ama ölümsüzlüğü yalnızca dilde kalan bu deyimle sınırlı şimdi. Feodal Avrupa'nın kral ve kraliçeleri sistemlerinin geleceğinden ne kadar emindiler. Sona yaklaştıkça, ölümsüzlüklerini daha çok tekrarlama ihtiyacı duydular. Sonun bastırılan bilinci, kapitalizm içinde de, "ölümsüzlük", "ebedilik" ve "evrensellik" çığlıklarının daha çok yükseltilmesini gerektiriyor.

Hollywood'un klişe imgeleri de hep sistemin ölümsüzlüğünü göstermeye çalışıyor. *Evrensel Askerler* filminde, Vietnam'da ölmüş askerler, geliştirilen teknikle diriltiliyorlar. Geçmişleri siliniyor. Sistemin ölümsüzlüğünü sağlamak için savaşmaları gerekiyor. "Terörist" eylemlerde görev alıyorlar. Acıma ve korku duyguları silinmiş bu ölümsüz askerler, verilen komutlara bir robot dakikliğiyle uyuyorlar. Film, bunlardan birinin komutlara uymaması üzerine kurulu. İnsandan yarattıkları robotun denetimini yitiriyorlar. Evrensel Askerler olarak adlandırılan bu ölümsüz askerler, denetimden çıkan arkadaşlarını yakalamaya çalışırken, sırayla onlar da denetimden çıkıyor. Film, denetimden çıkan askerleri ikiye ayırıyor, denetimden "haklı" olarak çıkan "iyi" askerle denetimden çıkan "kötü" askerler. Sonda kötü askerler cezasını buluyor. Denetimden çıkacak kadar başarısız robot üreten komutanlar ve doktorlarsa, ölümsüzleştirdiklerince öldürülerek cezalandırılıyorlar.

"Denetim" kavramının üzerinde durmak gerekiyor. Film, denetimden çıkmanın felaketleri üzerine kurulu. Peki, kimin denetlenmesi gerekiyor. En "adil" ve "haklı" denetim, sistemin denetimi.

Evrensel Askerler projesinin "denetimden çıkmış" bir Pentagon grubunca gerçekleştirildiğini öğreniyoruz. Devletten gizli bir proje bu. Böylelikle projenin iflas etmesi, devletin denetimi dışında oluşunun "yanlış" ve "kötü" olduğunu ima ediyor. Bu durumda, denetimden çıkan birinci asker "iyi", o, bir kahraman yapılıyor. Onun peşine düşen öbürleri ise "kötü"yü oynuyorlar. Sonuçta, olup bitenlerin bütün suçu, sistemin denetiminden çıkarak böyle bir proje geliştirenlere kalıyor. "Denetim" ise en gerekli ve kutsal durum. Sistemin ölümsüzlüğü için gereken ilişki. Bu, dünyanın en büyük "teröristi" ABD'nin kontrgerilla eylemlerinin aklanması için de "denetim"den çıkma gerekçesine çağırıyor bizi. Doğallaştırılan olgulardan biri de "şiddet". Sürdürülüşünü şiddet uygulayarak sağlayan sistemin özlemini somutluyor bu askerler. Her görevi başarıyla yerine getiriyorlar. İnsana yabancı bir şiddeti gözünü kırpmadan uygulayabiliyorlar. Varlığını insanı yok etme biçimleri üzerine kurmuş bir sistem, insanlıktan çıkarılmış ölümsüz askerlere ihtiyaç duyuyor. "İyi" bir askerle, seyircinin duygusal katılımı sağlanıyor bu şiddete.

Bütün bunlar, geleceğinin olmadığını bilen, ama kabul etmeyen kapitalizmin çıkmazını somutluyor. Gelecek kurguları, askerlerle, şiddetle, felaketle sınırlı. İnsanın yok edilme-

siyle kazanılacak bir gelecek yansıyor bu tür filmlerde. İki anlamda da, hem somut anlamda öldürmeyle, hem de insani niteliklerinden yoksun bırakılmış, duygularını, bilincini, geçmişini yitirmiş bir insandışı varlıkla sağlanacak bir ölümsüzlük.

İnsan, bireysel anlamda ölümsüzlüğü bulamayacak belki. Ama asıl önemlisi; insan, bu sistemle insanlığını kaybetme tehlikesiyle yüzyüze. İnsanlığın ölümsüzlüğü, sürmesi bu çemberi kırmakla mümkün.

Askerliği Kutsayan Burjuva İyilik İdeolojisi

Birkaç İyi Adam, adından başlayarak, Amerikan sinemasının gerçekliğe bakışındaki temel yöntemi ele veriyor. Bu sinemada çelişkiler metafizik bir iyi-kötü karşıtlığı üzerine kuruludur. Bu filmde de iyi Amerikan ordusunun, iyi yasaları ve yönetmeliklerini dinlemeyerek kötü işler yapan kötü subaylar çıkarılır karşımıza.

Bu iyi ülkenin, iyi yasaları, iyi bir hukuk sistemi ve iyi avukatları, yargıçları, savcıları vardır elbet. Kötüler ne kadar başarılı gözükürlerse gözüksünler, iyiler onları hep alt edecektir. Bu filmde de iyilik, Tom Cruise ve arkadaşlarının çabalarıyla kötülüğü yenecektir. Elbette, bu "iyilik"e yüklenen anlam, kapitalist sistemin işleyişi için gerekli olan her şeyi kapsar.

Filmde, sanık sandalyesinde son derece iyi askerler vardır. İyidirler, çünkü subaylarının emirlerine sakıntısız uymuşlardır. Bu emrin sonucu bir arkadaşlarının ölümü olsa da, onlar iyi askerlerdir. İyi, emirlerin iyi bir biçimde uygulanmasında somutlanır. Emir kötü de olsa önemli olan emirlere uyma ilkesidir. Bu, yüceltilmelidir. Küba'ya karşı saldır-

gan bir politika uygulayan ABD'nin, Guantanomo Körfezi'ndeki birliğini yönetenler kötü adamlardır. Ama bu birlik, Küba topraklarındaki bu saldırganlık merkezi son derece iyidir ve gereklidir. Film, anlattığı dava sonucu, bu saldırganlık merkezini kötülerden temizleyerek "iyi"liği hâkim kılacaktır.

Bu sinemada anlatılanlardan çok, anlatılmayanlar önemlidir. Daha doğrusu, anlatılan olayları somutlayan bağlantılar. Bu filmde öykünün içine yerleştirildiği, Küba'ya yönelik olarak konumlanmış saldırganlık merkezidir önemli olan. Film, bu üsteki birlik içine yerleştirdiği öyküyle iyi-kötü çatışmasını anlatırken asıl bu birliğin varlığını doğallaştırmaktadır. Yüceltici bir anlatımla bu saldırganlık merkezi, sokaktaki Amerikalı'ya ve filmi izleyen dünyanın birçok ülkesindeki insanlara, son derece gerekli gösterilmektedir.

Örgütlü bir sömürü çetesi olan devlet, yurttaşlarına "yüce" ve "ulvi" değerlerin gerçekleştiricisi, savunucusu gösterilir bu filmlerle. Ancak daha önemlisi, bu filmlerin izleyicide yaratmaya çalıştığı bakış açısıdır. Bu filmlerde, insanlar bir amacın aracı oldukları ölçüde değer kazanırlar. Sözgelimi intihar eden tanık, bir insan olarak hiç önemli değildir. Film izleyiciyi, bir insanın çaresiz bir biçimde intihar edişine değil, bir tanığın eksilmesine üzer. Bu insanlara değer yüklemede, "yararlılık" ilkesini temel alan pragmatizmin bakış açısıdır. Bu bakış açısı, duyguları yararsız gördüğünde küçümser. Filmdeki kadın avukat için şöyle söylenir: "Duygusal ama uyanık değil." Duygusallık mahkemede işe yaramaz

çünkü. Ancak tersi de söz konusu olabilir. Duygusallık başarı için yararlı olduğunda bu kez o değerlenecektir. Burada da insanı duygu-düşünce karşıtlığında ele almanın metafiziği dışavurur.

Birkaç İyi Adam ve benzeri filmlerde bu parçalayıcı bakış açısıyla bir şeyin altı çizilir. Hayatta iyiler ve kötüler sistemden bağımsız olarak ortaya çıkar. Birileri mutlak iyi, birileri mutlak kötüdür. Sistem ise, bu filmde de vurgulandığı gibi, kötüleri cezalandırır ve iyileri ödüllendirir. Sistem iyidir, çünkü iyiliği hâkim kılacak yasaları vardır. Bu filmler, insan karşıtı bir sistemin gerçeklerini bu örtücü, tersyüz edici yöntemle ele aldığı için bayağı ve berbattırlar. İnsana, insani ve geliştirici bir estetiğin hazzını vermezler.

Geçmiş Arayışında Burjuva Nostaljik İdeoloji

Kızarmış Yeşil Domatesler filminin kadın kahramanı, bir huzurevinde karşılaştığı yaşlı kadının geçmişi üzerine anlattıklarını dinlemeye koşar her fırsatta. Bu noktada, geçmiş biriktirmeyecek ölçüde düz, inişsiz çıkışsız bir hayata mahkûm edilen burjuva toplumu insanının geçmiş ihtiyacı gündeme gelir. Tekelci bir sistemde, bu tekelci sistemin tek tip hayatını yaşayan insan, kendini ayrı bir birey, bir şahsiyet kılacak bir geçmişi yalanda arar. Bu filmde heyecanla benimsenen yalan, aynı zamanda sistemin kendi geçmişiyle ilgili ürettiği yalandır. Böylelikle, yaşlı kadının anlattıklarından çıkan yalan, hem filmin kadın kahramanının geçmiş ihtiyacını yanıtlarken hem de filmi seyreden bizlerin hayat deneyimlerimiz arasına girerek, bizim de geçmişimiz kılınır. Bir bakıma, *Kızarmış Yeşil Domatesler* filmini, sinemanın, sistemin ortak duyu, ortak tarih bilinci yaratmadaki işlevini açıklayıcı bir örnek olarak değerlendirebiliriz.

Kızarmış Yeşil Domatesler filmi, varlığının temellerinden birini tarih bilincinden uzak bir insan üzerine kurmuş tekelci kapitalizmin, her gün acımasızca tükettiği geçmişin acısı-

nı duyan insana bir rahatlama alanı açmak için başvurduğu araçlardan birini açımlamaya olanak verir. Sinema, televizyon, basın, daha önemlisi eğitim, tarihsiz insana sahte bir tarih sunmanın araçları olarak ortaya çıkar.

Sevgideğer Cengiz Gündoğdu'nun yazdıkları geçmişsiz insanın durumunu çok güzel açıklar:

"Burjuvazi, insanın öznel geçmişini siler. Öznel geçmişi silinen insan, burjuvazinin istediği hayata kolayca teslim olur. İşte bu noktada tarih bilinci nesnel anlamda insana, insan olmanın güvencini... bireysel anlamda şahsiyet olmayı verir. Dolayısıyla insan nesne derekesine düşmez. Burjuvaziyle verilecek mücadelenin en önemli noktası budur." Filmdeki kadın da nesne derekesine düştüğü bir hayattan kurtulmaya çalışır. Kocası için bütünüyle bir nesnedir o. Kocasıyla karşılıklı bir yemek bile yiyemez. Sistem ikisi için de bir hayat belirlemiştir, onu yaşarlar. Bunun yarattığı bunalımdan kurtulmak için "nesnel" bir tarih bilinci yaratmak, nesne derekesine düşmeyi aşmak yerine, nostaljik bir geçmişe sığınma, çözüm olarak sunulur. *Kızarmış Yeşil Domatesler* bu nostaljik sığınmayı estetize eder.

Tüketici sistemin nostaljisinde vazgeçilmez kalıplar vardır. Birincisi, bu nostalji geçmişin daha özgün, özel ve şahsiyetli olduğunu iddia eder. İkincisi, nostalji, küçük ayrıntıları, aykırılıkları abartarak bir karşılıklı "muhalefet" yanılsaması yaratır. Nostaljik geçmiş bugünün karşıtı olarak sunulur. Üçüncüsü, kahvelerin ya da barların bu nostaljide önemli bir yeri vardır. Nostaljinin çıkış yeri de buralardır. Buralar-

daki sığıntı insanın boş geçmiş arayışlarıdır. O nedenle nostaljik mekânlar, kafelerle, barlarla başlar. Bizde Galata Köprüsü için nostaljik mücadele eden şairler, o köprünün birahanesinden çıktılar. Bu filmde, nostaljik geçmişin ekseni bir kafe, "kızarmış yeşil domatesler" satan "Whistle Stop Kafe".

Nostaljik tarih, nesnel tarihteki çelişkileri silmenin de bir aracıdır. Nesnel çelişkiler çarpıtılır bu bakış açısıyla. *Kırmızı Yeşil Domatesler* filminde '30'lu yılların toplumsal çelişkileri bu yöntemle kişiselleştirilmiş, filmin kadınlarından Ruth'un kocası tam bir "kötü adam" klişesiyle çizilmiştir.

Dönemin ırkçılığı ise, bu bireysel çelişkilere izleyicilerin katılımını güçlendirmek için eklenmiş bir dekoratif unsura dönüştürülmüştür. Filmde toplumsal çelişkiler silinerek bütün olaylarda kişisel çatışmalar belirleyici etken olarak yansıtılmıştır.

Filmde çizilen ve idealize edilen dostluk, sahte bir "dostluk" anlayışı yaratmaya hizmet eder. Dostluk insanlararası ortak değerler üzerine kuruludur. Temel konularda ortak değerleri olmayan insanların dostluğu ne ölçüde derinleşebilir? Filmin kurduğu dostluk, temel değerleri dostluk dışı göstererek, yüzeysel bir dostlukla yetinen insana bunun yeterli olabileceğini anlatmak ister. Kadınlardan biri kilise ayinleri düzenlerken, öbürü, kiliseyi anlamsız bulur. Kilisenin reddettiği şeyleri yapmaktan zevk alır. Ama bütün bunlar iki kadının dostluğunu zedelemez. Böylelikle hayatının her zerresini inançları, değerleriyle doldurarak yaşayabilmekten aciz iki insanın yüzeysel ilişkileri ideal dostluk olarak sunulur.

Arada ise ticari ortaklık bulunur. Dostlukla ticaretin karıştırıldığını izleriz. Filmde iki kadının sisteme alternatif bir hayat yaşadıkları gösterilir, ama bu alternatif, ortak bir kafe işletmede düğümlenir. Sisteme alternatif hayat, sistemin temel değeri "ticaret"te bulunur. Böylelikle alternatif diye, sistemi sunar *Kızarmış Yeşil Domatesler* filmi.

Filmin biçimi de, geçmiş gereksinmesinin izleyici açısından yanıtlanmasını göz önünde bulundurur. Sık sık filmin başındaki masallara göndermede bulunur, filmin başını anamsatır bize. Bu anımsamanın sevinciyle filmi kendi geçmişimiz kılarız. Öylesine benimsettirir ki bunu, filmin sonunda seyirciler arasında şöyle bir tartışma çıkar: Yaşlı kadın filmin '30'lu yıllardaki kahramanı İdgie miydi? Birbirini tanımayan seyirciler *Kızarmış Yeşil Domatesler* filminin sunduğu "ortak geçmişlerini" tartışmaya başlarlar.

Gerçek geçmişleri, nesnel geçmişleri bir "nesne derekesine düşürülmek" için silinmiştir. Sistem onları yanılsamalı bir geçmişle rahatlatır. Filmleriyle... televizyondaki "arkası yarın"larıyla... okuluyla... basınıyla... sistemiçi eleştirmeniyle...

REPERTUVAR ELEŞTİRİ

Yılmaz Güney'in DGM'ci Eleştirmeni

İşte dikkat etmemiz ve hiç akıldan çıkarmamamız gereken sorun budur. Farklı gelecek için... savaş. Sınıflar arası savaş... Sınıflar arası savaş, sınıfları kaldırmanın, sömürüyü, insanın insana kulluğunu kaldırmanın, herkesin özgürce gelişebileceği sınıfsız topluma varmanın savaşıdır. Bu gerçeği doğru kavramadan, toplumsal olayları doğru çözmenin olanağı yoktu.

Yılmaz Güney

Türkiye'de sinema eleştirisi yöntemsizdir. Bu yöntemsiz eleştirinin içler acısı tutarsızlıkları karşısında allak bullak oluyor insan. Bu eleştiride bir paragraf önceki yargı, bir sonraki paragrafta reddediliyor. Bir sonraki cümle, bir öncekini geçersizleştiriyor.

Bu öyle bir eleştiri ki, överken yerin dibine batırıyor, yerin dibine batırırken övüyor. Bu eleştiri, eleştirdiği yapıtı anlayıp irdelemekten çok, örtüyor. Arabesk bir laf kalabalığında boğuyor yapıtı.

Türkiye'de sinema eleştirisinin bir "başyapıtı" var. *Yılmaz Güney Kitabı*, yazarı, Atilla Dorsay.

Yılmaz Güney Kitabı, sinema eleştirisinin Türkiye'deki tipik özelliklerini taşıyor. Bunların yanında bu kitap, bu yöntemsiz eleştirinin başka özelliklerini de yansıtıyor. Bu kitaptan uzun bir aktarmaya gerek duyuyorum. Atilla Dorsay, uzun bir yazı boyunca övdüğü ve bir "başyapıt" ilan ettiği *Yol* filmini şöyle eleştiriyor: "Ama '*Yol*'da yanlış bazı şeyler de var... Filmin yüksek sinemasal düzeyini zedeleyen bazı şeyler... Bunlardan biçimsel biri, Ömer'in geldiği yörenin yol kenarına dikilmiş bir levhayla 'Kürdistan' olarak gösterilmesi... Nasıl diğer kahramanlar kentlerine, kasabalarına geldiklerinde bir 'Konya', 'Gaziantep', vs. levhası gelinen yöreyi, kenti anlatıyorsa, Ömer'in de böylece 'Kürdistan'a geldiği anlatılıyor... İyi, güzel de Türkiye'de Kürdistan diye bir yöre mi var? Biz, Türkiye'nin doğusunda yaşayan Kürt vatandaşlarımız olduğunu biliyoruz, ama Kürdistan diye idari olarak ayrılmış bir yörenin varlığından haberimiz yok. Yılmaz Güney niye filmine böyle bir yöre adı koyma gereğini duymuş? Oraya Kürdistan dersek, yarın öbürgün başka bir yöreyi de kendi haritalarında 'Ermenistan' diye gösteren Ermenilerin isteklerine nasıl karşılık vereceğiz? Yılmaz Güney, zaten sırtında taşıdığı çeşitli suçlamalar varken, bir de 'Kürtçülük', 'bölücülük' gibi günümüz Türkiye'sinde hiçbir aklıbaşında insanın, hiçbir ilericinin yüklenmeyeceği, yüklenmediği, yüklenmek istemeyeceği ve de yüklenmemesi gereken nitelikleri niye yüklenmeye çalışıyor veya

böyle bir suçlamaya gidebilecek şeyler yapıyor? Dışarıda iken bugünkü yönetimin karşısında gözükmemeye, bugünkü yönetime eleştiri getirmemeye dikkat etmişken ve 'Yol'da da bu konuda açık ve dolaysız hiçbir eleştiri yokken, bir 'Kürdistan' lafıyla mideleri bulandırmaya, filmi izleyen herkesi rahatsız eden bir tavra girmeye Güney'i iten nedir? Biz, Yılmaz Güney'in sanatçı, sinemacı kişiliğine ve filmlerine olan hayranlığımızla bu tür bir davranışı arasında hiçbir ilişki kurmadığımızı, birini yücelttiğimiz ölçüde diğerine karşı olduğumuzu anımsatalım..."[1] Bu sözler, bir sinema eleştirmeninden çok, 12 Eylül Darbesi'nin liderinin sözlerine benziyor. Bu sözlerde, Türkiye'deki sinema eleştirisinin Atilla Dorsay'da kazandığı yeni bir nitelik dışa vuruyor. Bu McCarthyciliktir. Atilla Dorsay'ın bir öncülüğü var. Bu satırları 1982 yılında yazıyor, DGM savcılarının "Kürdistan" adlandırmasından dolayı ceza vermeye başlamaları sonra geliyor. Atilla Dorsay, bir "sinema eleştirisi"yle DGM'ye öncülük yapıyor. "Kürdistan" sözünden midesi bulanan Dorsay, bunu Türkiye'de böyle bir idari birimin olmamasıyla açıklıyor. Peki, sanatçı, Türkiye'nin idari birimlerine uymak zorunda mı? Dorsay, Yılmaz Güney'in filmindeki "tabelalara" kadar inerken, acaba Güney'in "Kürdistan" yerine nasıl bir "tabela" kullanmasını isterdi? İdari bölümlemede, filmde "Kürdistan" olarak gösterilen bölgenin adı "Olağanüstü Hal Bölge Valiliği"dir. Yılmaz Güney, *Yol*'da böyle bir tabelaya yer verseydi Dorsay'ın "mide bu-

(1) Atilla Dorsay, *Yılmaz Güney Kitabı*, Varlık Yayınları, İstanbul, s. 224-225.

lantısını" önlemiş olacaktı. Filmi "sinemasal" düzeyini koruyacaktı...

Atilla Dorsay, bununla kalmıyor. "Başyapıt" ilan ettiği *Yol*'u "eleştirmeye" devam ediyor. Sabrınızı zorlayarak bu tatsız bölümü aktarıyorum. "Filmin kuşkusuz bir diğer yanlış veya eksik yanı da, yazımızın başında sözünü ettiğimiz ülke panoraması. İlk bakışta bu, Türkiye'nin bugünkü görünümünden yansımalar getiren yansız ve bir hayli gerçek bir panorama olarak gözükebilir. Kuşkusuz günümüz Türkiye'sinde adım başında asker veya jandarma görüntüleri de, adım başında aramalar, kontroller de eksik değil. Ama bunları böylesine yoğun bir biçimde bir filmin yapısı içinde göstermek, sorunu eksik, giderek yanlı olarak sunmak olmuyor mu?"(2) Böylece, Atilla Dorsay'ın bir sanat yapıtından gerçekleri göstermemesini, "yansız" olmasını beklediğini öğreniyoruz. Gerçekleri gösterince "yanlı" oluyor. Bu da büyük bir kusur. Sansürcüler de buradan hareket etmiyorlar mı? Türkiye'de "sinema eleştirisi" yazanların, sansürü eleştiren yazılar yazmaları bu satırlardan sonra inandırıcı olabilir mi? Bu eleştiriler, belki sansür kurullarına alınmamış olmaktan kaynaklanıyor...

Atilla Dorsay'ın *Yol* eleştirisi devam ediyor. "Özellikle '*Yol*'un tüm dünyada gösterilen, gösterilecek bir film olduğu düşünüldüğünde? Çünkü bu aramalar, bu denetim günümüz Türkiye'sinin gereği olsa da, bu gerçek, ülkenin geçirdiği bunca badirenin, bunca acı ve kanlı deneyin bir so-

(2) Age., s. 225.

nucu değil mi? Ülkenin tümüyle kaba anarşiye teslim olduğu, devlet gücünün tümüyle yok olduğu günlerden sonra bu aşamaya gelmedik mi? Ve bu aşamaya gelinmesi kaçınılmaz değil miydi, kaçınılmaz hale gelmedi mi, getirilmedi mi? Bunları hiç açıklamadan, göstermeden bugünkü durumdan yansımalar getirmek, bunları bilmeyen, bilmek zorunda da olmayan yüz binlerce yabancı seyirciye ülke hakkında eksik ve yanlı bir izlenim verme tehlikesi içermiyor mu?"(3) İşte, *Yol*'un "sinemasal" düzeyini zedeleyen bu; 12 Eylül Darbesi'ne karşı çıkmak. Atilla Dorsay'ın, Yılmaz Güney'de bulduğu eksiklik, 12 Eylül Darbesi'nin suç ortaklığını yapmaması. *Yol*'u, bu darbenin yarattığı baskının bir aynası yapmak. Böylece Atilla Dorsay'ın sanattan nasıl bir "yansızlık" beklediği de anlaşılmış oluyor. Bu "yansızlık", "devletin yanında" olmak anlamına geliyor. "Resmi gerçeklere" ters düşmemek anlamına geliyor. Yılmaz Güney'in bunu yapması mümkün mü? Atilla Dorsay'ın, Yılmaz Güney'den bunları bekleyen birinin, Yılmaz Güney'i anladığı söylenebilir mi? Anlamadığı bir sanatçı için "*Yılmaz Güney Kitabı*" yazıyor Atilla Dorsay...

Bu aktarmalardan sonra, ne yazılabilir? Türkiye'de "sinema eleştirisi"nin geldiği en son nokta bu. Ama yine de bu eleştirinin "DGM'ciliğe" dönüştüğü bu noktada, bir başka özelliğini belirlemek gerekiyor. Bu eleştiri "konjonktürel eleştiri"dir, esen rüzgârlara göre yön değiştirir. 12 Eylül öncesinde sol rüzgârla solcu, 12 Eylül'ün estirdiği sağ rüzgâr-

(3) Age., s. 225.

la DGM'ci... Aktarma yine "*Yılmaz Güney Kitabı*"ndan; Dorsay, *Sürü* filmini eleştirenleri şöyle yanıtlıyor: "Ne yazık ki bunu yapamıyorlar, resmi ideolojiye uygun yapıtlar verecek gerçek, büyük çaplı sanatçıları çıkaramıyorlar ortaya... Sinemamız diğer sanat dallarımızdaki gibi ülke gerçeklerini anlatan, bu gerçeklerden güç ve esin alan sanatçılar yetiştiriyor. Bunların yaptıklarının resmi ideolojiyle, yetkili veya az yetkili kişilerin beğenisiyle çatışması ise önemli değil. Giderek bu kaçınılmaz bile denebilir. Dünyanın her yerinde ve tarihin her döneminde gerçek sanatçının yazgısı resmi ideolojiyle çatışmak, iktidarla uyuşmamak olmuştur."(4) Atilla Dorsay, 1979'da yazdığı bu satırları 1982'de unutuyor, "DGM'ci eleştiri" türünü yaratıyor. Bu eleştiri ciddiye alınabilir mi? Bu eleştiri, "eleştiri" adlandırmasını hak ediyor mu?

Bu eleştirinin tutarsızlıkları, yöntemsizliği, sansürcülüğü, gelgeçliği, McCarthyciliği gelip bir yere dayanıyor; sistemi yeniden üreten bir sinemanın savunusuna. Bu eleştiri, sistemi yeniden üreten filmi kutsuyor, sistemi eleştiren, insani olmayan niteliklerini ortaya seren filmi kötülüyor.

Atilla Dorsay, kitabının önsözünde kendisini arıyor. Şöyle: "Yıllar yılı Nâzım Hikmet'e reva görülen, şimdi de Yılmaz'a görülüyor. Kulaktan kulağa adı fısıldanan, bir efsane gibi söylenen ama eserine ulaşılamayan bir sanatçı... Çağımızın ötesinde kaldığı sanılan bu tür bir olay, çağdaş olmak mantığıyla hiçbir biçimde bağdaştırılamayacak olan bu tür

(4) Age., s. 130.

bir uygulama, Nâzım'dan sonra bu kez de Yılmaz Güney, dolayısıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin genç tarihine ne yazık ki yazılıveriyordu. Kimdi, kimlerdi bunun suçlusu?"[5] Suçlu, kendisini arıyor. Yöntemsiz, sansürcü, konjonktürel, arabesk, DGM'ci eleştiri, kendisinin temel suçlu olduğunu bilmezden geliyor...

(5) Age., s. 5.

Repertuvar Eleştiri ve Dogmatizmin Bayraktarlığı

Repertuvar, bir tiyatro ve müzik kavramı. Bir tiyatro topluluğunun daha önce oynadığı veya oynamaya hazır olduğu oyunlara o tiyatronun repertuvarı deniyor. Aynı kavram tiyatro oyuncusunun ezberindeki roller için de kullanılıyor. Müzik de ise, şarkıcının söyleyebildiği parçaların toplamı, repertuvarı oluşturuyor. Ezberlemek, bir gösteri için hazırlıklı olmak, ne kadar uzak düşse de, bir de repertuvar eleştiri var ülkemizde.

Repertuvar eleştiri, belki de evrensel bir eleştiri türü. Tarihten de bağımsız belki. Bu eleştiri, ezber birtakım kavramların bir gösteriye çıkarcasına sergilenmesine dayanıyor. Elbette, ezber kavramlardan yola çıktığı için, eleştirinin temel işlevlerine, gerçekliği açımlamaya alabildiğine uzak bir sonuca götürüyor repertuvar eleştirmeni.

Repertuvar eleştirinin bir de sahnelenme yöntemi var. O da hiç değişmiyor. Eleştiri diye bir repertuvardan yola çıkan için, sahnelemenin tarihi ve koşulları hiç önemli değil zaten. O nedenle repertuvar eleştiri, repertuvardan çıkarılan kavramların, kalıplaşmış bir kompozisyon içinde ardı ardına sıralanmasından oluşuyor.

Repertuvar eleştiri, başyapıtlarını sinemada veriyor. Özellikle Türkiye'de ve 1990'larda. Bu sinema eleştirisinin repertuvarındaki birkaç kavramı sıralayalım: "Seyirlik", "kara film", "oscar ödüllü", "ilginç", "ustaca", "polisiye", "korku filmi", "üstün yapım", "beş yıldızlık", "ucuz", "eğlencelik" vb. ve bir sayfa daha vb... Bu kavramlara repertuvar eleştirinin alanlarüstü kavramlarını da eklemek gerekiyor. Sinema eleştirisinden politikaya her alanda repertuvar eleştirinin iki gözde kavramı var: "Dogmatiklik" ve "tekrar".

Sinemada repertuvar eleştirinin şu günlerde ciddi bir sıkıntısı var. Repertuvar eleştirinin bütün kavramlarını bir kenara atan ve yeni bir dille, yeni kavramlar yaratarak sinema eleştirisi yapan iki insan çıktı. Sevgideğer arkadaşım Hıdır Geviş ve ben. Repertuvar eleştiri, tam bu noktada bütün kıskançlığıyla harekete geçti, "alanımı, sinemayı diyalektik materyalistlere kaptırmam!" diye çığlıklar atmaya başladı. Elbette bu çığlıklar ve bize karşı eleştiri diye çıkarılanlar da, repertuvardan alınmaydı. Alanlararası repertuvarın baş kavramları hemen torbadan çıkartıldı. Hıdır arkadaşım ve ben "dogmatik" ve "tekrar" eleştiri yazıyorduk. Sinema alanını başka alanlara bağlayarak repertuvarı ihlal ediyorduk. "Polisiye filmin olanaklarını keşfetmemiz gerekiyordu." "Aşırı beğenmeme" hastalığına yakalanmıştık ve bunun "bir erdem olmadığını kabul etmeliydik." "Alıntı yapıyorduk, bu çok yanlıştı, alıntısız yazmalıydık." "Repertuvarı ihlal etmemeliydik, hizaya gelmeliydik." Hatta bu repertuvar eleştirmenlerden biri öyle ileriye gitti ki, benim takma adla yazı yazdı-

ğımı bir yerlere ihbar etti. Repertuvarın dağılması tehlikesi, tanrılarına dua etmeye kadar götürdü bu eleştirmenleri.

Dedikoducu Eleştiri

Bu noktada sevindirici bir durumun belirlenmesi gerekiyor. Bizim yazdığımız eleştiriye karşı çıkartılan repertuvar eleştiriler, bizim eleştirimizin hedefi bulduğunu somutluyor. Yeni eleştirinin etkinliği böylelikle doğrulanmış oluyor. Repertuvar eleştirinin ayaklarının altından toprak kayıyor. Bu eleştiri gitgide repertuvarına daha çok sarılmak ihtiyacı duyuyor.

Şimdi, bu repertuvar eleştirinin Tunca Arslan'da nasıl özgünleştiğini sergilemeye sıra geldi. Elbette repertuvar eleştirmenin de "özgünlükleri" var. Kavramlar ve onları birbirine bağlayan mantık aynı olsa da, repertuvarı kullanım derecesinde, ezberleme yeteneğindeki farklarda ortaya çıkan özgünlükler ve kişisel ayrıntılar var. İşte, Tunca Arslan'da, repertuvar eleştiri, özgünlüğünü "dedikoducu" niteliğiyle geliştiriyor.

Bizi, bir filmi eleştirirken Bergson'dan, Cengiz Gündoğdu'dan, başka yazarlardan alıntı yapmakla "eleştiren" Tunca Arslan, *Antrakt* dergisinin Aralık 1992 sayısındaki "article"ına şöyle başlıyor: "Tanışmadım ve ne yazık ki herhangi bir yazısını da okuma fırsatım olmadı. Ama izlediği hemen her filmi İmam Gazali'nin teorik tezgâhından geçirip, 'imamın fikrine göre bu film şöyledir' ya da 'böyledir' diyen İslamcı bir sinema yazarının olduğunu biliyorum." Peki, nasıl biliyor bunu Tunca Arslan? Tanışmamış, yazılarını okumamış, İslamcı bir sinema yazarının bulunduğunu ve eleştirile-

rinde İmam Gazali'den yola çıktığını nasıl biliyor? Elbette dedikodu yoluyla. Birilerinden duyarak. Duydukları üzerine, dedikodu üzerine eleştiri kurarak başlıyor bizi eleştirmeye Tunca Arslan. Dedikodu ile eleştiri yazma yöntemi karşısında "İslamcı eleştirmenin", İmam Gazali'ye dayanarak film eleştirmesi ne kadar saygıdeğer bir tutum.

Tunca Arslan dedikoduculuğunu gizlemiyor, bütün insani çabaları yerle bir etmede son derece pervasız repertuvar eleştirmen. Şöyle devam ediyor: "Kendisiyle tanışan bir arkadaşımın anlattığına göre, film kaçırmamaya çalışan, festivali yakın takibe alan, sinema söyleşilerini, sempozyumları atlamayan, kendi yazılarının fotokopilerinin sinema kapılarına, panolarına asılması için uğraş veren bir sinema yazarı meslektaş var 'uzaklarda bir yerlerde.'" Özgünlüğünü dedikoduculuk üzerine kuran Tunca Arslan'ın "alıntı düşmanlığı" açıklamasını buluyor. Elbette dedikodunun bayağı, vıcık vıcık bataklığında kulaç atanlar, insani birikimin, düşünme, okuma, sorgulama sürecinin karşısında olacaklar. Bu dedikoduculuk ki, en özgün eleştiri örneklerini verdirecek:

"Neden başka yazarlardan alıntı yapıyorsunuz?" dedirtecek. Repertuvar dururken neden yeni kavramlar, yeni bir yöntem... Neden insani birikimin üzerine kurulan bir eleştiri... "Neden aşırı beğenmeme"...

Tashihçi Eleştiri

Tunca Arslan'ın, *Antrakt*'ın Aralık 1992 sayısındaki "eleştirisi", repertuvar eleştiri içinde "özgün" bir "başyapıt" ol-

maya aday. Bu özgünlüğün bir başka özelliği, tashihçilik. Tashihçilik, bir yazıyı, dilbilgisi kurallarına göre denetleme işi. Çoğunlukla, dizgicilerin yazarken yaptıkları harf hatalarını düzeltmeye dayanıyor. Tashihçiler, mesleklerinden gelen bir deformasyonla, okuduklarına hep harf düzeyinde ya da kelime düzeyinde, en fazla cümle düzeyinde bakabiliyorlar. Tunca Arslan, benim kitabımı, "*İnsan Arayışı*"nı bir tashihçi gözüyle okumuş. Bu beni üzdü. Bu yeteneğini bilseydim, kitap çıkmadan önce tashih için Tunca Arslan'a başvurabilirdim. Ancak belirtmem gerekiyor Tunca Arslan iyi bir tashihçi değil. "Kuantum"un doğrusu "kuvantum" olacak diye yazmış. Ama yanlış. Tunca Arslan'ın, bunu öğrenmek için, Planck'ın kitabının adına bakması yeterli. Ne var ki, burada sorun, Tunca Arslan'ın yöntemiyle, "tashihçilikle" eleştiri yapmak değil. Tashihçilik bir mesleki deformasyonla, yazıya kelime düzeyinde bir bakış açısını uyguluyor, asıl sorun, bunun yarattığı düşünme kısırlığı. Tashihçi, dili mutlak ve değişmez kurallar bütünü olarak görüyor. Kelimeler, harfler düzeyinde, "milimetrik bir despot" tashihçi. Dil de, kavramların anlamları da, yazılma biçimleri de sürekli değişme içinde oysa. Tashihçi bunu durdurmaya çalışıyor. Tunca Arslan'ın despotik bakış açışı, bir tashihçinin gözleriyle açığa seriliyor. "Kuantum" kavramının tek bir yazılışı yok Türkçe'de. Despotik tashihçi, kendi bildiğini tek doğru ilan ediyor. Tıpkı, yazabildiği biricik eleştiri tarzını, repertuvar eleştiriyi tek doğru eleştiri yöntemi ilan etmesi gibi. Yazısını bizim yapmamız "gerekenlerle" donatması bu despotik tu-

tumdan çıkıyor. Buna geleceğim, ancak geçerken, tashihçinin bir başka özelliğini yazmam gerekiyor. Tashihçiyi, kelimeler düzeyinden yukarıya çıkamayışıyla, gündelik olaylardan öteye gidemeyen dedikoducuya benzetebiliriz. Olayların arkasındaki eğilimleri, özü kavrayamayan dedikoducu ile; tashihçinin, kelimelerin birbirine bağlanmasıyla oluşan yazının bütünlüğünün açımladığı özü görmemesi benzerdir. Tunca Arslan'da ikisinin bir arada olması bir rastlantı değil.

Sırrını bir türlü çözemediğim şu iddia da, sanıyorum bu iki engin yeteneğin bir araya getirilmesine dayanıyor. Dedikodu ve tashihçiliğe. Belki de dedikoducu bir tashihçiye... Şöyle "eleştiriyor" beni Tunca Arslan: "Özellikle Albayrak'ın dayandığı temel birikimin, Stephen Hawking ile Stephen King arasındaki farktan habersiz olabilmek gibi potansiyel bir tehlike taşıması (...) üzerinde duracak değilim." Eğer Tunca Arslan tashihçi gözüyle, iki Stephen arasındaki "fark"ın birinin soyadındaki "Haw" hecesinden ibaret olduğunu anlatmak istiyorsa söylediği doğrudur, böyle bir farktan haberim yok. Böyle bir "fark" yalnızca tashihçiler için, dedikoducu tashihçiler için önemlidir.

Despotik Eleştiri

Repertuvar eleştirinin bir başka özelliği despotikliği. Tunca Arslan'ın yazısı da bunu somutluyor. Despotluk kelime düzeyine kadar indiriliyor. Tunca Arslan, despotik eleştirinin bizim için uygun gördüğü gereklilikleri sıralıyor. Neler neler gerekiyor... "Neyin ciddiye alınıp neyin ciddiye alın-

eleştirinin repertuvarmdaki bu temel kavramı, "dogmatizmi" kurtarmanın zamanı geldi artık.

Bu konuda Erich Rothacker'in düşünceleri son derece aydınlatıcı. Rothacker, "hiçbir sistemin evrensel olmadığını, olsa olsa evrensellik iddiası taşıyan dogmatikler olduğunu" saptar. Rothacker, "dogmatik düşünmenin kaçınılmazlığını" vurgular. "Tanıdığımız tüm hukuk, sanat, din vb. sistemleri dogmatiktir. Ve bunların somut anlam içeriklerini keşfetmek konusunda yine dogmatik yöntemden başka yöntem yoktur."® Dogmatik'in zorunluluğu, yaratıcının kalkış noktasından çıkar. Her düşünce ve yaratıcı eylem belli bir zaman ve mekânda gerçekleşir. Bu belirliliğin getirdiği bir "perspektifi" vardır. Perspektif, bakılan yer, görüleni belirler. Değişik yerden ve zamandan bakıldığında değişik şeyler görülecektir. Bu görülenin sistemleştirilmesi, belirli ilkelere dayandırılması bir dogmatik bütünlük çıkaracaktır.

Rothacker, bir düşünce, bir sistem olabilmeyi başaran her insani etkinliğin yapısındaki stiller bütünüyle bir dogmatik olduğunu söyler. "Her stil kendi nesnesi üstüne kendi açısından konuşur. Ve her stil, bu açı doğrultusunda kendi yolunda mantıksal çelişkisizliğini kazanır."® Bu dogmatik tanımlaması içinde Hollywood sineması da yerini alır. Kapitalist sistemin ideolojisinden görülen değerlere yer verir bu dogmatik sinema. Bu perspektifin dışında kalanları ise görmez ve göstermez. Bizim dogmatikliğimiz ise bambaşka bir nok-

(1) Erich Rothacker, *Tarihselcüik Sorunu*, Çeviren: Doğan Özlem, Ara Yayınları, 1990, İstanbul, s. 45.
(2) Age., s. 59.

tadan bakmamızla belirleniyor. Kapitalist sisteme ve onun dogmatik manevi üretimlerine tarihsel maddeci bir yöntemle bakmamızdan geliyor bu dogmatizm.(*) Bu yöntemin kavrayıcı, açımlayıcı ilkelerinden ödün vermeyen bir dogmatizm.

Bu dogmatizmin bayraktarlığını yapmak gerekiyor. Bize "dogmatik" diye saldıran, bir dogmatik olmayı bile beceremeyen, ilkesizliği, gelgeçliği, perspektifsizliği, arabeskliğiyle, egemen değerlere sarılmasıyla ortaya çıkan bulamaç repertuvar sinema eleştirisine karşı çıkarılması gereken diyalektik maddeci yöntemdir. Bu yöntemin ilkelerinden sapmayan bir dogmatizmdir. Tarihi açıdan doğru yolda olduğumuzu repertuvar eleştirinin çığlıkları da somutluyor. Erich Rothacker şöyle yazıyor: "Her yeni 'yönelim', en azından (bu yeni yönelim sahiplerince muhafazakâr sayılan) muhalifler tarafından dogmatik görülecektir. İşte dogmatik, tam da, bir özgül tutumun, belirli bir stilin, özgün bir bakış tarzının sistematiğinin açımlamasından başka bir şey değildir. Bu kavramın genişletilmesi ve genelleştirilmesi bizi ileriye götürecektir."(3) Biz ileriye gitmek istiyoruz. İnsani değerleri yer-

(*) Doğrusu, dogmatizmden bu denli ürkenler için, 1995 yılında yönetmen Lars von Trier ve arkadaşlarının yayınladığı "Dogma '95" manifestosu ve bu anlayışla çekilen filmler ne anlama geliyor, merak ediyorum. "Dogma '95" Hollywood sinemasıyla mücadele etmek amacıyla, film çekimiyle ilgili, naturalizmi temel alan kurallar getiren, görüntülemede gerçekliğe alabildiğine yaklaşmayı amaçlayan bir dizi ilkeye dayanıyor. Trier ve arkadaşları, bu kurallara uygun film çekeceklerine dair "Bekâret Yemini" adını verdikleri bir belgeyi imzalıyorlar. Yeni Sinema'daki incelemesinde Aylin Sayın, "Dogma 95" manifestosunu ve Trier'in filmlerini sorguluyor. Repertuvar eleştirmen bizi, filmlerini değerlendirmemekle suçladığı Lars von Trier'in "Dogma 95" başlığını taşıyan bir manifestoya dayanan sineması için kimbilir ne övgüler yazdı, yazmaya devam ediyor. Bunların dogmatizm düşmanlığı, Batı dogmatizminde bitiyor; gerçekteyse, sosyalizme düşmanlıkları için bir maske işlevi görüyor.
Aylin Sayın, "Karanlıkta Dans ve Dogma '95", *Yeni Sinema*, Kış 2000, Sayı 8, İstanbul, s. 16-19.

(3) Age., s. 28.

lebir eden bir sistemden, kapitalist sistemden ileriye... Dogmatizmin geliştirilmesi ve dogmatizm bayraktarlığı bu nedenle önemli bizim için. Bulamacın, kapitalizmin dogmatizm kırıntılarının repertuvarıyla yetinenlerin haykırışları bunun doğruluğunu bir kez daha gösteriyor.

Adı Üstünde Eleştiri

Bir sinemada tanıştığım bir okur yaptı bu saptamayı. *Antrakt* dergisinde ve *Özgür Gündem* gazetesinde çıkan bize yönelik eleştirileri okumuş. Şöyle dedi: "Çıkardıkları *Sinema Gazetesi*'yle, bu yazdıklarıyla ortadalar. Tunca Arslan'ın yazısı, adı üstünde "eleştirinin sefaleti"ni gösteriyor." Gerçekten de altındaki yazıyı çok iyi niteleyen bir başlık "Eleştirinin Sefaleti." Repertuvar kavramlarla, bozuk bir dille, bulamaç bir bakışla gelinen noktayı okur ne güzel kavrıyor. Repertuvar eleştiri, Tunca Arslan'da bir özgünlük daha kazanıyor: Sefalet eleştiri olarak...

Biz ise ileriye gitmek istiyoruz. Düşünmeye ve düşündürtmeye çalışıyoruz. Yeni bir dille yazmaya çabalıyoruz. Maddeci diyalektik yöntemle bakıyoruz. Dogmatiksiniz diyor "pahalı" eleştiri... Onur kabul ediyoruz... İnsani bir dünyaya giden yolda dogmatizmin bayraktarlığı bize düşüyor. Duyulan gürültüler, bu yürüyüşte yıkılan, parça parça olan repertuvar eleştirinin çıkardığı seslerdir...

Caferağa Mahallesi
Mühürdar Caddesi No: 60 / 5
Kadıköy/İstanbul
Tel: (0216) 348 98 03 - 348 97 63
Faks: (0216) 349 93 45

Kopuş Sahneleri, Sermaye Kültüründen Kopuş dergisinin bir bölümünün adıydı. Sistemin sanatından, ideolojisinden ayrışmanın gündeme getirdiği olayların yorumlandığı ve eleştirildiği bu bölümde, bu ayrışmanın gerçekleştiği toplumsal zaman ve mekânlar sorgulanıyordu. Eleştirinin spot ışıklarının bir an düştüğü ve hızla gösterdiği kısa sahneler; bu kitaptaki bazı eleştiriler, onlardan oluşuyor. Ama kitabın bütünündeki eleştirileri ve denemeleri değerlendirince, ortak özelliklerinin "kopuş sahnelerine" ışık düşürmek olduğu söylenebilir. Bu sahnelerin deneyimine ortak olmak, okura da sistemin değerlerinden ayrışmada ipuçları sağlarsa, elinizdeki kitap amacına büyük ölçüde ulaşmış demektir.

Bu kitaptaki eleştirilerde bu zorunluluğun sanata ve sinemaya yansımaları var. Bazen, bir yazarın geriye kalan vesikalık fotoğrafını tartışmak zorunda kalabiliyor insan... Resimlerinin altın değerinde olduğunu söyleyen bir ressamın izini sürdüğünüzde, CIA ve Rockfeller ile karşılaşabiliyorsunuz... Romantik bir aşk öyküsünün karlı Rusya steplerine uzanan öyküsünden, emperyalist ideolojinin devrime düşmanca bakışını okuyabiliyorsunuz... Bunlar ve benzerleriyle bu kitapta sık sık karşılaşacaksınız. Bunlar, zaferi kazanan düşmanın, atalarımızın mezarlarına bile saldırdığı bir dönemde, "umudun közünü parlatanları" ve umudun güzelliğini gündeme getirmeyi deneyen yazılar olarak da okunabilir...

ISBN 975-8627-62-7
9 789758 627622